This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

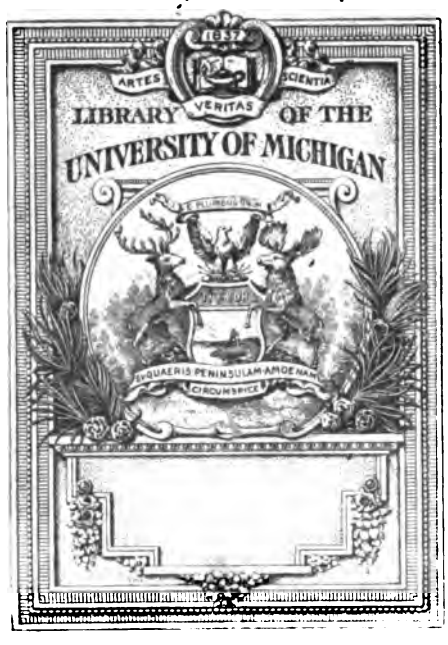
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 915,584

1736344


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

N
70
.L27

DAS WESEN DER KUNST

VON

KONRAD LANGE

II

G. GROTE
BERLIN

DAS

WESEN DER KUNST

GRUNDZÜGE EINER REALISTISCHEN KUNSTLEHRE

VON

KONRAD LANGE
ORD. PROFESSOR DER KUNSTWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN

ZWEITER BAND

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1901

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

DAS WESEN DER KUNST
ZWEITER BAND

FÜNFZEHNTES KAPITEL
DIE KUNST ALS SPIEL

SEITDEM Kant und Schiller den Spieltrieb zur Erklärung der Kunst herbeigezogen haben, sind wiederholt Versuche gemacht worden, die psychologische Verwandtschaft der Kunst mit dem Spiel ausführlicher zu begründen. Aber erst der Illusionsästhetik ist es gelungen, das Problem vollkommen zu lösen, und zwar durch eine genaue Analyse des Illusionsspiels und durch den Nachweis, dass die Kunst im Leben genau denselben Zweck hat wie das Spiel. Wenn diese Ähnlichkeit trotzdem nicht von allen Gelehrten zugestanden wird, so liegt dem ein doppelter Irrtum zu Grunde, erstens eine Unterschätzung des Spiels, das man ganz irriger Weise für eine unwichtige und nebensächliche Thätigkeit hält, zweitens eine Überschätzung der Kunst, der man ohne Grund einen sogenannten höheren Zweck, d. h. eine moralische Absicht zuschreibt. Es wird also darauf ankommen, zunächst die Ähnlichkeit des Spiels mit der Kunst im einzelnen nachzuweisen, und dann die Behauptung von der höheren moralischen Absicht der Kunst zu widerlegen.

Das erste, was das Spiel mit der Kunst gemein hat, ist sein Lustcharakter und seine praktische Zwecklosigkeit. Es giebt kein Spiel, das nicht sowohl dem Spieler als auch dem Zuschauer Vergnügen bereitete. Wenn Kinder beim Spiel zuweilen weinen oder Erwachsene in Streit geraten, so kann das deshalb nicht dagegen angeführt werden, weil es gar nicht zum Spiel gehört, im Gegenteil die Folge eines gewaltsamen Aussetzens der Spielstimmung ist. Wir haben es genau so zu beurteilen wie das Weinen in der Tragödie oder beim Anhören von trauriger Musik. Ein Kind, das mit Leidenschaft spielt, lässt sich durch einen Misserfolg nicht in seinem Spielgenuss stören. Die Freude am Spiel ist immer grösser als der etwaige Ärger über einen dabei erlittenen Verlust oder eine sonstige Benachteiligung.

Auch das Spiel verfolgt keinen anderen unmittelbaren Zweck als den Lust zu bereiten. Natürlich hat es ebenso wie die Kunst auch einen höheren biologischen Beruf. Dieser ist aber dem Individuum während des Spiels nicht bewusst oder braucht ihm

wenigstens nicht bewusst zu sein. An seine Stelle tritt vielmehr ein fingierter Ernstzweck, z. B. bei sich balgenden Knaben die Aufgabe, den Gegner niederzuwerfen, bei Geschicklichkeitsspielen die Absicht, andere durch irgend eine Leistung zu übertreffen u. s. w. Aber die Fiktion der Feindschaft hat dabei nur den Sinn, das Spiel möglich zu machen oder seine Lebhaftigkeit zu steigern. Der Genuss beruht nicht auf der Erreichung des Ziels, denn diese kann immer nur dem einen der Spieler zu teil werden, sondern auf dem Spiel als solchem. Dieses ist für den Spielenden Selbstzweck.

Sonderbarerweise hat man auch das neuerdings bestritten und behauptet, das Spiel unterscheide sich von der Kunst gerade durch seinen praktischen Zweck. Man hat dabei wahrscheinlich an Hazardspiele gedacht oder an Kinderspiele, bei denen essbare Dinge als Preis gesetzt werden. Aber gerade dies sind keine reinen Spiele. Die Aussicht auf Gewinn bringt ein fremdes Element in sie hinein, ebenso wie die Tendenz der reinen Kunst eigentlich fremd ist. Der Gewinn kann wohl als besonderes Reizmittel zur Spielfreude hinzutreten, aber die Aussicht auf ihn ist durchaus nicht Bedingung des Spielgenusses. Gerade die feinsten Spiele wie Schach und die beliebtesten wie Tennis verschmähen den Gewinn, und die olympischen Spiele der Griechen wurden um einen einfachen Ölkranz gespielt. Im ganzen herrscht Einigkeit darüber, dass ein Spiel um so vollkommener ist, je mehr es auf Einsatz und Gewinn verzichtet.

Man kann also beim Spiel wie bei der Kunst sagen, dass nicht der Inhalt oder die Tendenz, sondern die Thätigkeit als solche die Ursache der Lust ist. Ebensowenig wie der Wert eines Kunstwerks von der Vortrefflichkeit der in ihm liegenden Tendenz abhängt, richtet sich der Wert eines Spiels nach der Höhe des Einsatzes oder der Bedeutung des fingierten Zweckes, der ihm zu Grunde liegt. Beide Thätigkeiten sind um ihrer selbst, nicht um irgend eines Zweckes willen da.

Diese Loslösung des Spiels von den praktischen Interessen bedeutet nun ebenso wie bei der Kunst gleichzeitig eine Loslösung von den niederen Sinnen. Zwecklose Thätigkeiten, durch die man sich einen rein sinnlichen Genuss bereitet, z. B. das Rauchen, das Tabakkauen, das Bonbonlutschen, bezeichnet unser Sprachgebrauch nicht als Spiele. Sie nähern sich zwar durch ihre Zwecklosigkeit dem Spiel, aber wir nennen sie nicht Spiele, sondern materielle Genüsse, unterscheiden sie nicht prinzipiell vom Essen und Trinken.

Ein weiteres Kennzeichen des Spiels, das mit der Kunst übereinstimmt, ist die Bewusstheit. Es giebt allerdings gewisse unbewusste Thätigkeiten, die sich dem Spiel nähern, wie das Wippen mit den Beinen, das Trommeln mit den Fingern, das Drehen von Brotkügelchen bei Tisch u. s. w. Aber gerade auf sie wenden wir in der Regel das Wort Spiel nicht an. Übrigens ist ja wie wir gesehen haben der Begriff Bewusstsein etwas Relatives und dementsprechend auch der Unterschied zwischen bewussten und unbewussten Thätigkeiten nicht so scharf wie man gewöhnlich annimmt. Man kann nur sagen, dass je bewusster eine Thätigkeit ist, umsomehr sie sich dem Spielcharakter nähert. Automatische Thätigkeiten wie die erwähnten vollziehen wir mit gar keiner oder einer sehr geringen Aufmerksamkeit. Ein wirkliches Spiel fordert, je höher es steht, eine um so strengere geistige Konzentration. Deshalb gilt uns auch das Lutschen der Kinder am Daumen, das Strampeln der Säuglinge mit den Beinen oder das Gröhlen kleiner Kinder nicht als Spiel. Das sind vielmehr instinktive Thätigkeiten, und man kann sagen, dass sie sich um so mehr vom Spiel entfernen, je weniger bewusst sie ausgeübt werden. Kurz, wir reservieren den Namen Spiel für diejenigen Thätigkeiten, die mit der bewussten Absicht betrieben werden, einen Genuss herbeizuführen, und zwar in einer ganz bestimmten geregelten Form, durch die der Genuss dem Spieler möglichst garantiert wird. Gerade dies trifft aber auch für die Kunst zu, und wir können auch in dieser Beziehung eine völlige Übereinstimmung beider Thätigkeiten konstatieren.

Natürlich schliesst diese starke Betonung des Bewussten nicht aus, dass der Ursprung des Spiels und der Kunst ein instinktiver sei. Mag man nun unter Instinkt einen dem Menschen von einer höheren Macht eingepflanzten Trieb, gewisse Handlungen auszuführen, oder entsprechend den Lehren der Deszendenztheorie einen durch natürliche Auslese zweckmässig gewordenen Trieb nützliche Handlungen auszuführen verstehen, jedenfalls ist klar, dass Spiel und Kunst nur auf ihren niederen Stufen instinktiv, auf ihren höheren dagegen bewusst ausgeübt werden. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass das Individuum den Lustwert dieser Thätigkeiten nicht von vornherein kennt. Ihre erste Ausübung im Säuglingsalter ist also eine unbewusste oder instinktive. Aber andererseits ist es sicher, dass sie, sobald erst ihr Lustwert erkannt ist, mit Bewusstsein wiederholt werden, um dem Individuum den einmal gehabten Genuss von neuem zu verschaffen. So kann eine

ursprünglich unbewusste Handlung durch häufige Wiederholung zu einer bewussten werden. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass viele Spielthätigkeiten der Kinder aus solchen im Säuglingsalter vorgenommenen instinktiven Handlungen herauswachsen. Die Grenze wird im einzelnen Falle nicht immer leicht zu ziehen sein. Nur soviel ist sicher, dass die Entwickelung in der Richtung auf die Bewusstheit geht und dass die höheren Spiele ebenso wie die Kunstthätigkeiten bewusst sind.

Mit der Bewusstheit hängt unmittelbar die Freiwilligkeit zusammen. Soweit man beim Menschen überhaupt von freiem Willen reden kann (I 13), ist die Spielthätigkeit ebenso freiwillig wie der ästhetische Genuss. Für jede Spielhandlung ist charakteristisch, dass das Individuum, soweit es nicht durch die Leidenschaft des Spiels willenlos geworden ist, jederzeit, wenn es ihm beliebt, aus ihr heraustreten kann. Hierdurch unterscheidet sich das Spiel auch von den zwecklosen Handlungen der Maniakalischen, Hysterischen, Hypnotisierten oder Narkotisierten, die man neuerdings irrigerweise dazu gerechnet hat. Denn bei ihnen steht das Individuum unter dem Zwang eines kranken oder zeitweise anomal funktionierenden Gehirns, so dass es durchaus keine Macht über sein Thun und Lassen hat. Thatsächlich fällt es uns auch nicht ein, diese Handlungen als Spiel zu bezeichnen.

Noch weniger ist es erlaubt, die Handlungen der religiösen Ekstase, den Rausch der dionysischen Tänzer, der Korybanten und Mänaden, das Tanzen und Heulen der Derwische im heutigen Orient deshalb mit den Spielen zusammenzuwerfen, weil sie scheinbar zwecklos sind. Dem religiös Exaltierten ist es mit seinen Handlungen bitterer Ernst. Das Gefühl des eigenen Ichs, das beim Kunstgenuss immer bestehen bleibt, ist bei ihm durch eine Art Hypnose völlig ausgeschaltet, das Individuum geht in diesem Zustand ganz in der Gottheit auf. Wenn man diese Thätigkeiten zu den Spielen rechnen will, muss man konsequenterweise auch ein inbrünstiges Gebet als Spiel bezeichnen.

Unter Spiel verstehen wir also jede bewusste und freiwillige Thätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes durch einen der beiden oberen Sinne vermitteltes Vergnügen bereitet.

Diese Definition unterscheidet sich von der für Kunst (I 167) nur durch das Fehlen der bewussten Selbsttäuschung, an deren

Stelle die beiden oberen Sinne eingefügt sind. Diese Abweichung erklärt sich daraus, dass es auch Spiele giebt, bei denen von Illusion nicht die Rede sein kann, sowie daraus, dass die zwecklosen Handlungen der vier niederen Sinne allgemein als Formen des sinnlichen Genusses aufgefasst werden.

Der Begriff des Spiels ist demnach weiter als der der Kunst. Das Spiel schliesst zwar wie wir sehen werden die Illusionsthätigkeit ein, setzt sie aber nicht notwendig voraus. Nicht jedes Spiel ist eine Kunst, aber jede Kunst ist ein Illusionsspiel. Die Kunst gehört eben einer bestimmten Gruppe der Spiele an, nämlich den Illusionsspielen.

Sonderbarerweise hat man diese Verwandtschaft neuerdings wiederholt bestritten. Der Haupteinwand, den man dagegen macht, ist der, dass das Spiel den Menschen nicht ganz in Anspruch nehme, während die Kunst seine volle Hingabe erfordere. Dieser Einwand ist in jeder Beziehung hinfällig. Zunächst ist es falsch, dass die Kunst den Menschen ganz in Anspruch nehme. Sie thut dies nur mit denjenigen Menschen, die sich ihr produktiv widmen, das heisst den Künstlern. Aber auch das Spiel nimmt gewisse Menschen ganz in Anspruch, nämlich die Kinder. Zwischen Künstlern und Kindern besteht in mehr als einer Hinsicht Wesensverwandtschaft. Grosse Künstler haben immer in gewisser Weise etwas Kindliches an sich, und die meisten Kinder sind in ihrer Art Künstler. Die Frische und Naivität der Naturanschauung, das Vorwalten der Phantasie, die starke Illusionsfähigkeit, die Abneigung gegen verstandesmässiges Denken ist ihnen gemeinsam. Für das Kind hat nun aber das Spiel ganz genau dieselbe Bedeutung, wie für den Künstler die Kunst. Es ist sein Beruf, sein Lebensinhalt. Allmählich, wenn es älter wird und die Pflichten des Lebens kennen lernt, geht es nicht mehr im Spiel auf. Von da an ist ihm dieses nur eine Unterbrechung der Arbeit. Das Verhältnis des Erwachsenen, der nicht Künstler ist, zur Kunst ist genau dasselbe. Diese füllt sein Leben keineswegs aus, sondern ist nur eine Ausfüllung seiner Mussestunden. Auch hierin herrscht also völlige Übereinstimmung.

Ein zweiter Einwand gegen die Wesensgleichheit von Spiel und Kunst ist der, dass das Spiel eine unwichtige tändelnde Thätigkeit sei, während die Kunst einen hohen erzieherischen Beruf habe. Auch dies ist falsch, und zwar aus zwei Gründen. Erstens weil das Spiel keine unwichtige tändelnde Thätigkeit ist,

sondern einen sehr hohen und wichtigen Beruf hat, und zweitens weil die Kunst so wie sie wirklich ist, d. h. uneingeschränkt durch moralische, ethische und religiöse Satzungen durchaus keine erzieherische Absicht verfolgt, sondern lediglich der Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses dient. Kunst sowohl wie Spiel sind Übungen natürlicher Kräfte, die der Mensch zu üben das Bedürfnis hat, und die er nicht üben könnte, wenn er sich nicht selbst eine Gelegenheit dazu schüfe. Dies muss nun zunächst für das Spiel nachgewiesen werden.

Wir unterscheiden sechserlei Arten von Spielen, Verstandesspiele, Hazardspiele, Geschicklichkeitsspiele, Sinnesspiele, Bewegungsspiele und Illusionsspiele. Die Verstandesspiele, die entweder in ihrer reinen Form (Schach), oder in Verbindung mit den Hazardspielen (Karten) auftreten, haben den Zweck, die Verstandeskräfte zu üben, die sonst infolge der Einseitigkeit des Berufs brach liegen würden. Man kann leicht die Beobachtung machen, dass das vornehmste von ihnen, das Schachspiel, besonders leidenschaftlich von denen getrieben wird, die durch ihren Beruf zu einer weniger geistreichen als mühsamen und gleichmässigen Thätigkeit verurteilt sind. Einzelne dieser Spiele wie Schach, Dame, Halma und Karten beruhen auf der Vorstellung eines Kampfes, und zwar eines Kampfes zwischen zwei feindlichen Heeren. Die einzelnen Steine und Karten sind die Soldaten, Offiziere, Festungen, Rotten u. s. w., die unter dem Befehl der beiden Spieler stehen. Man könnte deshalb schon bei ihnen in gewisser Weise von Illusion reden. Aber diese kriegerische Bedeutung ist mehr historischer Art, kommt den meisten Spielern jetzt nicht zum Bewusstsein.

Was die Verstandesspiele von der Kunst unterscheidet, ist ihr berechnender auf scharfem Nachdenken und Überlegen beruhender Charakter. Die Freude, die man an ihnen hat, ist etwa mit der Befriedigung zu vergleichen, die ein Forscher über eine glückliche Entdeckung, ein Diplomat oder Finanzmann über einen glücklichen „Schachzug“ empfindet. Sie ist mehr intellektueller als ästhetischer Art. Was sie aber den Künsten nähert, ist, dass auch der Besiegte in seiner Art Freude daran hat. Das beweist eben, dass ihr Lustwert nicht in ihrem (fingierten) Ernstzweck, sondern in der Thätigkeit als solcher zu suchen ist.

Der tiefere Sinn des Hazardspiels ist die Befriedigung eines Bedürfnisses nach Abenteuern, Aufregungen, Überraschungen, zu denen das gewöhnliche gleichmässig und ruhig verlaufende

Leben dem Spieler keine Gelegenheit bietet. Jeder Mensch hat das unüberwindliche Bedürfnis etwas zu erleben, seine Seele mit Leidenschaften zu füllen, auch wohl einmal zwischen Furcht und Hoffnung zu schweben. Da ihm die Eintönigkeit des Lebens dazu wenig Gelegenheit bietet, schafft er sich diese Gelegenheit künstlich durch das Hazardspiel. Natürlich hat dabei auch der Zweck des Geldgewinns eine grosse Bedeutung, und gerade dieser ist es, der das Hazardspiel von der Kunst entfernt.

Auch die Geschicklichkeitsspiele wie Kegel, Billard, Tennis, Scheibenschiessen u. s. w. unterscheiden sich von der Kunst durch die grosse Bedeutung, die bei ihnen der Erfolg für den Genuss hat. Doch ist der Kampfzweck auch hier ein fingierter, und auch der Besiegte empfindet noch soviel Lust am Spiel, dass man sieht, dieses selbst, d. h. die Übung körperlicher Geschicklichkeit an sich ist es, die ihm Genuss gewährt. Die Geschicklichkeitsspiele werden mit Vorliebe von solchen getrieben, denen durch ihren Beruf eine ständige Übung des Körpers versagt ist. Eine Ähnlichkeit mit der Kunst liegt darin, dass die Virtuosität auch bei ihnen eine grosse Rolle spielt. Doch wird sie hier meist um ihrer selbst willen geschätzt, während sie bei der Kunst nur Mittel zum Zweck ist.

Noch mehr nähern sich der Kunst die Sinnesspiele. Ich verstehe darunter alle Spiele, die den Zweck haben, einem der beiden oberen Sinne angenehme Reize zuzuführen. Sie zerfallen in Hör- und Sehspiele. Beide kann man besonders deutlich im Leben der Kinder beobachten. Zu den Hörspielen rechnen wir die zahlreichen nicht musikalischen Geräusche, die das Kind — zuweilen auch der Erwachsene — hervorbringt, das Brummen, Brüllen, Quieken, Zischen, Schnalzen, Pfeifen auf Blättern oder Grashalmen, Knallen mit der Peitsche, Lärmen mit der Knarre, dem Brummteufel, dem Rommelpot, der Trommel u. s. w. Die Trompete, die Mundharmonika und Ziehharmonika und all die verschiedenen musikalischen Instrumente der Kinder stellen den Übergang von ihnen zur Musik dar.

Die Hörspiele sind, wie schon diese Übergangsformen zeigen, eine entwickelungsgeschichtliche Vorstufe der Musik. Charakteristisch für sie ist, dass sie es meistens nicht auf die Erzeugung von Tönen, sondern von Geräuschen abgesehen haben. Sie verhalten sich eben zur Musik wie das Geräusch zum Ton. Entstanden sind sie aus einem Bedürfnis nach Übung des Hörorgans,

und sie beweisen, dass das Geräusch als solches für Kinder und Erwachsene von wenig entwickeltem Hörsinn einen Genusswert hat. Es ist unstatthaft, bei den Hörspielen angenehme und unangenehme Geräusche zu unterscheiden. Ein Geräusch, das freiwillig ausgeführt wird, ist für den, der es ausführt, immer angenehm. Man muss eben voraussetzen, dass dem Menschen auf einer niederen Entwickelungsstufe Geräusche einen mindestens ebenso grossen Reiz gewähren wie Töne. Eine Bestätigung dafür bietet die Vorliebe der Primitiven für Pauken, Tamtam, Schallstöcke, Schwirrhölzer, Gongs u. s. w.

Offenbar ist das Bedürfnis nach Geräuschen, d. h. nach kräftiger Bethätigung des Gehörsinns eine Vorstufe des musikalischen Bedürfnisses. Was für die Kinder und Primitiven die Hörspiele sind, das ist für den Erwachsenen die Musik. Beide füllen eine Lücke in ihrem Leben aus, indem sie ihrem Hörorgan Reize zuführen, die dieses zu seiner Erhaltung und Entwickelung braucht, während sie ihm das Leben nicht bietet. Sie sind also eine Ergänzung der Wirklichkeit ohne bewussten Zweck. Und zwar ist ihre Wirkung eine vorwiegend sinnliche. Insofern entsprechen sie den sinnlichen Reizen der Musik. Aber daneben haben sie auch schon einen Gefühlswert, insofern Kinder mit ihnen meistens einem Gefühl, gewöhnlich dem der Lust oder des Übermutes Ausdruck geben. Und wenn diese Ausdrucksfähigkeit auch beschränkt ist, so bereitet sich doch gewiss schon auf dieser Stufe die Assoziation der akustischen Reize mit gewissen Gefühlen vor, die die Grundlage und Vorbedingung der späteren Ausdrucksfähigkeit der Musik ist. Die Verwandtschaft der Hörspiele mit der Musik ist also so eng, dass man sie geradezu als Vorstufe dieser Kunst bezeichnen kann. Beide unterscheiden sich nur dadurch voneinander, dass sie verschiedenen Entwickelungsstufen des Organismus entsprechen. Die Musik ist ein gesteigertes mit grösserem Formenreichtum und grösserer Ausdrucksfähigkeit ausgestattetes Hörspiel.

Ebenso verhalten sich die Sehspiele zu den dekorativen Künsten und der sinnlichen Seite der Malerei und Plastik. Licht, Farbe und Glanz gewähren dem Menschen, wie wir gesehen haben, schon an sich ein sinnliches Vergnügen. Der Säugling wendet den Kopf gern dem Fenster oder der Lampe zu und früh entwickelt sich beim Kinde die Freude an bunten Farben und glänzenden Gegenständen. Die Sehspiele wollen dieses Bedürfnis befriedigen. Zuerst äussern sie sich in rezeptiver Form, d. h. als Freude an

Reizen, die der Erwachsene dem Kinde bietet. Bei steigender Intelligenz bildet dieses produktive Sehspiele aus. Es verschafft sich diese Reize selbst, indem es Muscheln, Steine, Federn, Beeren und allerlei sonstige glänzende und bunte Gegenstände sammelt. Der Sammeltrieb (I 282) stellt sich in den Dienst des sinnlichen Genusses. Durch seine Befriedigung werden die sinnlichen Reize, die die Natur bietet, konzentriert und in den Dienst des Individuums gestellt.

Hier ist der Übergang zur Kunst ganz deutlich. Während man das Sammeln und Aufreihen von Naturgegenständen im allgemeinen noch nicht als Kunst bezeichnet, muss man schon, wenn diese Naturgegenstände durch künstliche Gebilde wie Glasperlen, Ringe, Goldplättchen, glasierte Thonkügelchen u. s. w. ersetzt werden, von Kunst sprechen. Der Übergang vom Spiel zur Kunst ist also nur ein Schritt. Und wir haben gesehen, dass gewisse Formen der dekorativen Kunst geradezu aus den äusseren Bedingungen des Sammelns hervorgehen. Jedenfalls ist entwickelungsgeschichtlich das erste hierbei die Freude an dem sinnlichen Reiz. Erst später entwickelt sich, auf ihrer Grundlage, das Bedürfnis nach Illusion.

Eine Vorstufe des Tanzes haben wir in den Bewegungsspielen zu erkennen. Sie entstehen aus dem instinktiven Drang nach Bewegung bei mangelhafter Gelegenheit zur Ausführung derselben. Wer durch seinen Beruf gezwungen ist, sich den ganzen Tag über zu bewegen, der hat kein Bedürfnis nach Bewegungsspielen. Bauern und Handwerker wollen, wenn sie nicht der Arbeit nachgehen, ihre Ruhe haben. Der Gelehrte, der Künstler, der Beamte dagegen geht gern spazieren. Das Spazierengehen ist das bekannteste und bei Erwachsenen beliebteste Bewegungsspiel. An ihm kann man die Zwecklosigkeit des Spiels am besten erkennen. Wohl kann der Spaziergänger den eigentlichen Zweck seiner Thätigkeit, nämlich Stärkung der Gesundheit, im Bewusstsein haben. Aber die genussreichsten Spaziergänge sind die, bei denen er nicht daran denkt. Auch die Fiktion des Zwecks ist hier besonders deutlich. Denn auch der Spaziergänger setzt sich meistens ein Ziel, den Gipfel eines Berges, eine Schenke im Walde u. s. w. Aber nicht immer legt er auf seine Erreichung besonderen Wert. Oft betrachtet er sie nur als idealen Antrieb, durch den er sich selbst zur Bewegung anfeuert. Gewöhnlich ist nicht die Bewegung um des Zieles willen, sondern das Ziel um

der Bewegung willen da. Der Briefträger, der seine Briefe an ihren bestimmten Ort bringt, leistet eine Arbeit, vollzieht eine Ernsthandlung, der Spaziergänger, der im Walde einherschlendert und dabei wohl auch in eine Kneipe einfällt, treibt ein Bewegungsspiel. Für jenen ist der praktische Zweck, für diesen das Gehen als solches die Hauptsache. Nur das Spiel gewährt aber reinen Genuss.

Übrigens brauche ich nicht zu bemerken, dass es viele Bewegungsspiele giebt, die gleichzeitig den Charakter von Sinnes- und Geschicklichkeitsspielen haben. Die Grenzen sind auch hier flüssig.

Auch die Bewegungsspiele der Kinder, das Hüpfen, Rennen, Springen, Klettern, Werfen, Ballspielen, Schaukeln u. s. w. haben häufig einen fingierten Ernstzweck. Und es soll nicht geleugnet werden, dass die Erreichung desselben eine gewisse Lust gewährt. Aber sie ist sekundärer Art. Ob man beim Haschen den Gegner fängt oder beim Verstecken ihn findet, ob man beim Abschlagen, beim Kämmerchenvermieten u. s. w. richtig herauskommt, das ist für den Genuss nicht entscheidend. Auch die Verlierenden haben ihre Freude am Spiel. Die Aufgabe, die die Spieler sich stellen, hat nur den Zweck, das Spiel lebhafter zu machen.

Bewegungs- und Geschicklichkeitsspiele, zu denen komplizierte Apparate nötig sind, und die den ganzen Menschen in Anspruch nehmen, bezeichnen wir als Sport. Sie entfernen sich vom Spiel und von der Kunst um so mehr, je mehr sie sich in ihrem Betriebe der ernsthaften Arbeit nähern. Auch bei den Bewegungsspielen findet oft eine gewisse Illusion statt, besonders da wo das Spiel auf einer Gegnerschaft zweier Personen oder Parteien beruht. Aber die Illusion ist für sie nicht notwendige Bedingung.

Auch von den Bewegungsspielen ist zur Kunst nur ein Schritt. Denn ihre höchste Form geht unmittelbar in den Tanz über. Kinder haben eine Menge rhythmischer Bewegungsspiele, die den Tänzen sehr nahe stehen, ohne doch eigentliche Tänze zu sein. Wenn ein Kind im rhythmischen Zweischritt oder Dreischritt über die Strasse tänzelt oder mit beiden Füssen abwechselnd über die Gosse herüber auf das Trottoir hüpft (in Tübingen nennt man das „Stäffele aufi und abi"), so kann man noch nicht von Kunst sprechen. Dreht es sich aber mit anderen in rhythmischer Bewegung im Kreise oder bewegt es sich gar nach den Klängen rhythmischer Musik, so führt es einen Tanz aus.

Fassen wir nun zunächst die bisher betrachteten Spiele ins Auge, so finden wir bei ihnen noch einige bisher nicht besprochene

Züge, durch die sie sich den Künsten nähern. An erster Stelle die Nachahmung. Sie ist eine der wichtigsten Begleiterscheinungen der Kunst und des Spiels. Es giebt Forscher, die sie für das wichtigste Kennzeichen des Spiels überhaupt halten, und solche, die eine besondere Gruppe von Nachahmungsspielen statuieren. Beides halte ich nicht für glücklich. Die Nachahmung an sich ist nichts, wodurch sich Spiel und Kunst von anderen menschlichen Thätigkeiten unterschieden. Sie ist vielmehr einer der elementarsten allgemeinen Triebe des Menschen, die sich im Kampfe ums Dasein entwickelt haben. Die Nachahmung der Alten durch die Jungen, des Leittiers der Herde durch die übrigen Tiere ist eine Vorstufe ihrer menschlichen Entwickelung. Bei allen Spielen hat sie eine Bedeutung. Das Kind lernt die meisten Spiele durch Nachahmung der Erwachsenen oder anderer Kinder. Gerade weil sie keinen praktischen Zweck haben, müssen sich bei ihnen bald konventionelle Formen ausbilden, die sich von einer Generation auf die andere vererben. Es ist bekannt, welch zähes Leben diese Formen haben. Viele Spiele sind noch jetzt beliebt, die schon im Altertum und im Mittelalter gespielt wurden. Das wäre ohne einen starken Nachahmungstrieb undenkbar. In der Kunst tritt die Nachahmung in doppelter Form auf, erstens als Nachahmung der Natur, zweitens als Nachahmung anderer. Die Nachahmung der Natur werden wir bei den Illusionsspielen näher kennen lernen und uns dabei überzeugen, dass Kunst und Spiel auch in dieser Beziehung eine enge Verwandtschaft haben. Die Nachahmung anderer hat in der Kunst von jeher eine Rolle gespielt. Sie tritt uns im Jugendleben vieler grosser Künstler entgegen und muss einen ganz besonderen ästhetischen Reiz haben. Auf ihr beruht die Macht der Tradition. Allerdings ist diese nicht unüberwindlich, vielmehr ihre Durchbrechung eine Bedingung des Fortschritts. Aber gerade dass dieser immer mit Kämpfen verbunden ist, beweist die elementare Stärke des Nachahmungstriebes. Auch hierin stimmen also Kunst und Spiel vollkommen überein.

Für die psychische Wirkung des Spieles sind zwei wesentliche Elemente die Aufmerksamkeit und die Spannung. Gerade sie finden wir auch in der Kunst. Spieler folgen dem Geschicklichkeitsspiel, Zuschauer dem Schauspiel mit grösster Aufmerksamkeit, werden durch seine verschiedenen Phasen in höchste Spannung versetzt. Da die Begriffe Aufmerksamkeit und Spannung von den Psychologen verschieden erklärt werden, will ich bemerken, dass

ich unter Aufmerksamkeit die Einstellung der Sinne auf einen gegenwärtigen, unter Spannung ihre Einstellung auf einen zukünftigen Reiz verstehe. Ohne Aufmerksamkeit ist eine genaue Wahrnehmung und folglich auch eine starke Lustwirkung unmöglich. Sie ist deshalb eine Bedingung des Kunstgenusses wie der Spielfreude. Doch ist sie nicht ihre eigentliche Ursache. Das erkennt man schon daran, dass wenn sie sich auf etwas Unangenehmes bezieht, Unlust entsteht. Man kann also höchstens sagen, dass sie die ästhetische Lust ermöglicht und steigert, wo diese durch andere Faktoren garantiert ist.

Auch die Spannung ist nichts, was dem Spiel und der Kunst allein eigentümlich wäre. Vielmehr kommt sie auch sonst sehr häufig vor. An sich kann sie sowohl Erwartung von etwas Angenehmem wie von etwas Unangenehmem sein. Im allgemeinen ist natürlich die erstere lusterregender als die letztere. Menschen, die vermöge ihres optimistischen Temperaments bei jeder Erwartung einen Überschuss an Hoffnung haben, werden die Spannung als solche angenehmer empfinden als Pessimisten, die immer das Schlimmste voraussetzen. Doch ist es auch möglich, dass der Reiz der Spannung auf dem raschen Wechsel zweier kontrastierender Vorstellungsreihen beruht. Man stellt sich rasch nacheinander den guten und den schlechten Ausgang einer schwebenden Sache vor und geniesst, auch wenn man nicht überwiegend optimistisch denkt, schon das Hinundheroszillieren des Bewusstseins zwischen diesen beiden Vorstellungen. Aber ein Überwiegen der Hoffnung steigert natürlich die Lust der Spannung. Das Hazardspiel setzt immer einen Überschuss an Hoffnung voraus. Für den Gewohnheitsspieler ist die Spannung als solche ein Lebensbedürfnis. Sie unterbricht den trägen Fluss seiner Gedanken und Gefühle, sie giebt ihm Gelegenheit Gefühle zu erleben, die ihm die Wirklichkeit mit ihrem eintönigen Verlauf nicht bietet. In der Kunst spielt die Spannung nur da, wo es sich um ein Geschehen handelt, besonders in der Poesie und Schauspielkunst, aber auch in der Musik und im Tanz eine Rolle. Sie äussert sich hier in der Erwartung bestimmter Reize, deren Eintreten durch bestimmte Formen vorbereitet ist. Ich habe es schon früher (I 92) als falsch bezeichnet, wenn man die Spannung, in die uns ein guter Roman versetzt, als unkünstlerisch verwirft.

Es ist kein Zweifel, dass der wollüstige Reiz der Spannung auch den Stachel eines unangenehmen Inhalts abstumpfen kann,

indem das Unangenehme, worauf man vorbereitet ist, mit weniger Unlust aufgenommen wird als dasjenige, das plötzlich eintritt. Darauf beruht es z. B. auch, dass lärmende Hörspiele für den am angenehmsten sind, der sie selbst ausführt, weil er das Kommen eines bestimmten Geräusches voraussieht, so dass er seinen Organismus darauf einstellen kann. Auch traurige oder grässliche Ereignisse im Roman oder der Tragödie verlieren sehr viel von ihrer unlusterregenden Wirkung dadurch, dass der Zuschauer oder Leser durch Erregung der Spannung auf sie vorbereitet wird. In diesem Sinne gehört die Spannung geradezu zur Illusion, ist sie ein integrierender Bestandteil derselben. Ihre Analyse bildet eines der allerwichtigsten Probleme der Poetik.

Ein wesentliches Kennzeichen des Spieles und der Kunst ist ferner das Wetteifern mit anderen und der Stolz auf das eigene Können. Indem der Mensch andere nachahmt, um irgend eine Geschicklichkeit oder eine Technik von ihnen zu lernen, sucht er sie zunächst zu erreichen, dann zu übertreffen. Das Übertreffenwollen ist eine natürliche Folge des Kampfes ums Dasein. Auch hierin stehen sich Kunst und Spiel vollkommen gleich. Das anch' io sono pittore, das Francia beim Anblick von Raffaels heiliger Cäcilie gesagt haben soll, hat auch für alle Geschicklichkeits- und Bewegungsspiele seine Gültigkeit. Daher besteht das fingierte Ziel des Spiels so oft in einem Siege über andere. Man spielt leidenschaftlicher, wenn man die Aussicht hat, einen Gegner zu übertreffen. Die nationalen Wettkämpfe der Griechen erhielten dadurch einen besonderen Reiz, ebenso wie unsere modernen Wettkämpfe im Turnen, Radfahren und Rudern. Die Sängerkriege, die Konkurrenzen und Preisverteilungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst zeigen, wie nahe sich Spiel und Kunst auch in dieser Beziehung berühren. Je weniger praktischen Zweck eine Thätigkeit hat, um so grösser wird die Neigung sein, ihr die Form eines Wettkampfs und damit ein künstliches Ziel zu geben.

Damit hängt dann auch der Stolz auf das eigene Können, das Wertlegen auf Geschicklichkeit und Virtuosität zusammen. Das ist ebenfalls etwas Instinktives, durch den Kampf ums Dasein Entstandenes. Der Mensch kämpft ja nicht nur gegen andere Menschen, sondern auch gegen die Materie, die er überwinden muss, wenn er zu etwas kommen will. Daher die seltsame Erscheinung, dass er sich die Schwierigkeiten sowohl im Spiel wie in der Kunst absichtlich steigert. Das tritt besonders bei Be-

wegungs- und Geschicklichkeitsspielen, z. B. bei spielenden Sprechübungen sehr deutlich hervor. In der Kunst darf die Virtuosität ja wie wir gesehen haben, niemals Selbstzweck sein, aber auch hier finden wir immer die Tendenz, die technischen Mittel zu verfeinern, die Virtuosität als solche zur Schau zu stellen. Und es ist keine Frage, dass gerade dem Künstler die Überwindung technischer Schwierigkeiten, der Sieg über die Materie schon an sich einen hohen Genuss gewährt.

Auch in Bezug auf ihre soziale Wirkung sind Spiel und Kunst einander ähnlich. Es giebt zwar auch egoistische Spiele, wie es eine egoistische Kunstübung giebt. Allein die Regel ist, dass das Spiel mehrere Menschen oder grössere Menschenmassen zu gemeinsamer Thätigkeit vereinigt. Je grösser ihre Zahl, um so grösser die Wahrscheinlichkeit einer Trennung von Ausübenden und Geniessenden. Das Spiel wird ebenso gern von Zuschauern genossen, wie die Kunst. Schon das Wort Schauspiel beweist, dass das Gefühl für diese Wesensverwandtschaft ein allgemeines ist. Spiel und Kunst werden dadurch Hauptmittel zur Einigung des Menschengeschlechts. Sie führen grosse Menschenmassen in gemeinsamen Gefühlen zusammen, nähern sie einander in ihren Interessen und mildern dadurch die sozialen Gegensätze. Und durch die Zweiteilung in Spieler und Zuschauer oder Künstler und Publikum erhält die Thätigkeit noch einen besonderen Reiz. Diejenigen, die körperlich geschickter sind als die anderen oder sie geistig überragen, machen ihre Kunst diesen vor und feuern sie dadurch zu ähnlichem Streben an. Spiel und Kunst in ihren höheren Äusserungen sind nur denkbar unter der Voraussetzung einer Verschiedenheit der Anlagen, einer Abstufung des Könnens. Und es ist seit Ausbildung einer höheren Kultur immer so gewesen, dass der besser Begabte, oder der, der mehr gelernt hat als seine Mitmenschen, in seiner Überlegenheit einen besonderen Reiz und Antrieb zum Schaffen fand. Deshalb ist auch die Sehnsucht nach Erfolg jedem Künstler angeboren. Es ist ganz verkehrt, Ehrgeiz und Stolz als eines grossen Künstlers unwürdig zu bezeichnen. Diese Gefühle liegen vielmehr so sehr im Wesen des Spiels und der Kunst, dass beide ohne sie gar nicht denkbar sind. Jeder Künstler hat das unwiderstehliche Bedürfnis auf grosse Menschenmassen zu wirken, sein Publikum zur Bewunderung hinzureissen, seine Macht über die Seelen der Menschen zu erproben.

Das Bedürfnis, andere Menschen in ihrem Seelenleben zu beeinflussen, ist ebenfalls instinktiv. Man kann es als eine höhere Form der „Freude am Ursachesein“ bezeichnen, auf die man den Kunsttrieb auch wohl zurückgeführt hat. Gewiss hat das Bedürfnis, die Ursache irgend einer, sei es körperlichen, sei es geistigen Veränderung zu sein, einen gewissen Anteil an der Entstehung der Kunst. Aber das hat diese mit vielen anderen Thätigkeiten gemein. Kleine Kinder haben ihre Freude daran, selbst mit ihren Händen irgend etwas so zu verändern, dass sie den Erfolg ihrer Thätigkeit unmittelbar vor Augen sehen. Aber es ist bezeichnend, dass sie dabei ebenso gern vernichten wie neu schaffen. Man kann darin also unmöglich ein Charakteristikum der Kunst, sondern nur eine der vielen Quellen erkennen, aus denen sie entspringt. Auch das gegenseitige Necken der Kinder gehört zu den Formen, in denen das Bedürfnis auf das Seelenleben anderer einzuwirken befriedigt wird. Doch hat auch dieses mit Kunst nicht mehr zu thun, als jede beliebige Gefühlswirkung von Mensch auf Mensch.

Haben wir nun in allen diesen Punkten eine völlige Übereinstimmung von Kunst und Spiel konstatieren können, so ist es endlich für diese ganze Frage entscheidend, dass auch im Spiel die Illusion vorkommt. Ja es giebt eine gewisse sehr verbreitete Gruppe von Spielen, die nur als Illusionsspiele bezeichnet werden können. Wir haben schon wiederholt darauf hingewiesen, dass sich bei mehreren Bewegungs- und Geschicklichkeitsspielen, auch bei einigen Verstandesspielen zuweilen eine Art Illusion einmischt. Die Spiele, die wir jetzt betrachten wollen, beruhen aber geradezu auf der Illusion, der Genuss, den sie hervorrufen, ist ein Illusionsgenuss. Das Wesentliche dabei ist, dass der Spielende während des Spiels ein Rollenbewusstsein hat, d. h. die Vorstellung etwas zu sein, was er nicht ist, etwas zu thun, was er nicht thut, etwas zu fühlen, was er nicht fühlt. Wenn Kinder brummen oder quieken, wird man nicht immer sagen können, ob sie damit nur ein ihnen sinnlich angenehmes Geräusch machen wollen oder ob sie sich dabei vorstellen irgend ein Tier zu sein. Wenn Knaben scheinbar planlos durch den Wald rennen, so kann es wohl sein, dass sie dabei ein einfaches Bewegungsspiel spielen, aber möglich ist es auch, dass sie sich dabei als Tiere oder Räuber oder Husaren fühlen. Ich kann mich entsinnen, dass ich in der Zeit, als ich Schwabs Erzählungen aus dem klassischen

Altertum las, eifrig mit lanzenartigen Gerten nach Büschen im Garten zu werfen pflegte, und ich weiss genau, dass ich das nicht als einfaches Bewegungsspiel, sondern als Jagd- oder Kampfspiel auffasste. Ja man hat sogar vermutet, dass der leidenschaftliche Bergsteiger den Berg, den er erklettert, der Hazardspieler das Schicksal, das er herausfordert, als lebendes Wesen empfinde, gegen das er ankämpfen, das er überwinden müsse.

Das beliebteste Illusionsspiel der Kinder ist das Tierspiel. Es giebt Fälle, wo die kleinen Leute ganz unzweideutig bellen wie Hunde, muhen wie Kühe, wiehern wie Pferde, springen wie Rehe, laufen wie Hasen u. s. w. Ihre Illusion ist dabei so stark, dass sie es ordentlich übelnehmen, wenn man sie währenddem bei ihrem Namen ruft. Offenbar handelt es sich hier um eine bewusste Selbsttäuschung, denn die Spieler wissen ja ganz genau, dass sie keine Tiere sind, sie stellen sich nur besonders lebhaft vor es zu sein. Natürlich wäre dieses Spiel unmöglich, wenn sie nicht ein besonderes Interesse für Tiere hätten. Und insofern kann man sagen, dass der Inhalt für die Lebhaftigkeit des Spiels von Bedeutung ist. Aber ebenso sicher ist auch, dass der Inhalt an sich den Genuss nicht verursacht, sondern das Spiel der Vorstellungen, das sich dabei entwickelt. Denn die Vorstellung, gerade ein Tier zu sein, hat für das Kind nicht den geringsten ethischen Wert, sie ist keine Steigerung, sondern eine Degradierung seiner Existenz.

Eine besonders beliebte Form des Tierspiels ist das Jagdspiel. Der Trieb zur Jagd ist dem Menschen angeboren. Er ist ein im Lauf der Jahrtausende, durch den Kampf ums Dasein, durch den lebhaften Betrieb der Jagd beim Nahrungserwerb des Urmenschen erworbener Instinkt. Dieser Instinkt treibt das Individuum, da wo es keine Gelegenheit zu wirklicher Jagd findet, sich wenigstens einer Jagdillusion hinzugeben.

Schon die wirkliche Jagd, wie sie heutzutage geübt wird, hat oft nicht mehr den Charakter der Ernstthätigkeit. Man schiesst das Wild nicht um es zu besitzen und zu verzehren, sondern um es zu schiessen, um sich die Aufregung der Jagd zu verschaffen. Die Treibjagden zumal und die Sitte, den hohen Herren das Wild scharenweise vor die Flinte zu treiben, sind Karikaturen der echten Jagd. Einen weiteren Übergang zum Spiel stellt das Bogen-, Armbrust- und Blasrohrschiessen der Knaben dar, wobei allerdings der Zweck, Vögel zu töten, oft noch vorliegt, der Genuss aber vom

Erfolge unabhängig ist. Einen völligen Spielcharakter hat endlich das Scheibenschiessen und das Wettschiessen auf hölzerne Vögel. Und wo das Kind dazu keine Gelegenheit hat, spielt es Jäger und Wild, indem das eine so thut, als ob es schösse, das andere, als ob es unter dem Schuss zusammenbräche.

Wiederum ist hier der psychische Vorgang eine bewusste Selbsttäuschung, denn beide Teile wissen, dass sie das, was sie zu sein vorgeben, nicht wirklich sind. Und wiederum ist der Inhalt als solcher für ihren Genuss nicht ausschlaggebend. Denn das getötete Tier hat am Spiel dieselbe Freude wie der tötende Jäger. Die Vorstellung der Verwundung, des Todes u. s. w. ist nur deshalb lusterregend, weil sie eine künstlerische Illusion ist. Der Genuss besteht hier eben in der Vorstellung von etwas, was, wie man ganz genau weiss, nicht Wirklichkeit ist. Ich brauche die Analogie zur Tragödie wohl nicht weiter auszuführen.

Auch die Kampfspiele sind reine Illusionsspiele. Der Kampfinstinkt gehört ebenfalls zu den elementarsten Trieben. Wo er keine Gelegenheit hat sich zu bethätigen, drängt er zu spielender Ausübung. Unsere moderne Kultur mit ihren strengen Rechtsbegriffen und ihrer polizeilichen Regelung aller Verhältnisse ist die richtige Vorbedingung für die Entwickelung des Kampfspiels. Schon die Form des Wetteifers, in die sich Bewegungs- und Geschicklichkeitsspiele meistens kleiden, kann unter den Gesichtspunkt des Kampfes gebracht werden. Ausserdem giebt es aber besondere Kampfspiele, denen die Illusion eines wirklichen Kampfes zu Grunde liegt. Dazu gehören bei Kindern das Balgen, das Soldatenspielen, das Räuberundhusarenspielen, das Schneeballwerfen u. s. w., bei Erwachsenen das Boxen, der Ringkampf, das Turnier, die Mensur u. s. w.

Auch hier handelt es sich um eine bewusste Selbsttäuschung. Die Gefühle von Hass und Feindschaft, die zwei balgende Knaben gegeneinander haben, sind keine wirklichen Gefühle, sondern Gefühlsvorstellungen. Das sieht man schon daraus, dass sie nach dem Kampfe wieder die besten Freunde sind. Und wer erinnerte sich nicht, wie sorgfältig er sich beim Balgen gehütet hat, den Mitspieler wirklich zu schädigen! Die Faust, die den Gegner niederstrecken sollte, hält auf halbem Wege inne, der Druck an der Kehle ist nicht so stark, wie er wohl sein könnte. Denn man weiss ganz genau, sobald der Gegner wirklich verletzt wird, schlägt das Spiel in Ernst um, hört die ganze Freude mit einem Schlage auf. Die Lust hängt auch dabei durchaus nicht vom Erfolge ab. Wohl

hat der Sieger mehr Freude am Spiel als der Besiegte. Aber auch dieser geniesst das Spiel, sonst würden sich ja schwächere Knaben nie in ein Kampfspiel einlassen. Die Lust an der Illusion ist eben grösser als die Unlust über eine etwaige Niederlage, als die Unlustgefühle Hass und Wut. Das Spiel ist eben an die Bedingung der bewussten Selbsttäuschung geknüpft. Diese ist die Voraussetzung für seine genussreiche Fortsetzung, für die gleichmässige und energische Ausübung der Bewegung.

Den Scheincharakter der Kampfspiele kann man am deutlichsten an der Bestimmungsmensur erkennen. Diese geht bekanntlich nicht aus Feindschaft oder Beleidigung hervor. Die Paukanten sind vielmehr oft die besten Freunde. Beim Duell ist die Feindschaft selbstverständliche Voraussetzung, deshalb sind auch bei ihm die Waffen tödlich. Bei der Mensur will man sich gar nicht ernstlich schädigen, deshalb wird mit harmlosen Waffen gekämpft. Beim Duell soll das beleidigte Ehrgefühl Genugthuung finden, bei der Mensur ist überhaupt niemand beleidigt worden und die Feindschaft wird nur fingiert, damit das Kampfspiel überhaupt stattfinden kann. Nur so erklärt sich ja auch die vielbeschrieene Toleranz der Behörden gegen sie. Man will eben das was Spiel ist, nicht als Ernst nehmen, und wenn selbst etwas Blut dabei flösse.

Der Genuss am Anblick solcher Kampfspiele wird mit Recht dem Genuss an der Tragödie parallel gestellt. Auch diese kann man nur geniessen, weil man weiss, dass es sich dabei nicht um Ernst handelt. Auch bei der Tragödie handelt es sich um einen Kampf, einen fingierten Kampf, dessen Wechselfällen der Zuschauer mit Spannung folgt, indem er den Spielern die Gefühle unterlegt, die sie dem Inhalt nach haben müssten. Einem Manöver sieht man mit Freuden zu, ebenso einem Kriegsspiel. Eine wirkliche Schlacht kann man, auch wenn man nicht selbst daran beteiligt ist, nur mit Erschütterung oder Unlust sehen. Deshalb waren auch die Gladiatorenspiele der Römer und sind die Stierkämpfe der Spanier keine ästhetischen Produktionen. Wenn die Kunst nur aus dem Bedürfnis sich Sensationen zu verschaffen, Aufregungen zu erleben hervorginge, müssten diese Produktionen zu den künstlerischen gerechnet werden. Gerade sie zeigen ganz deutlich, dass die Bedingung des Ästhetischen die Scheinhaftigkeit ist. Und gerade darin stimmt die Kunst mit dem Illusionsspiel überein.

Zu den Illusionsspielen gehören auch die Liebesspiele. Es giebt Ästhetiker, die alles Schönheitsgefühl auf einen versteckten

sexuellen Trieb zurückführen möchten. Natürlich ist das falsch. Die Kunst umfasst vielmehr alle Gefühle, die im menschlichen Leben eine Rolle spielen. Und zu diesen gehört auch die Liebe. Über ihre Wichtigkeit für den Menschen ist es müssig etwas zu sagen. Dieselbe Bedeutung, die sie im menschlichen Leben hat, kommt ihr auch in der Kunst zu, und dieselbe Wichtigkeit, die sie in der Kunst hat, hat sie auch im Spiel.

Sexuelle Züge mischen sich schon in die Kampf- und Geschicklichkeitsspiele ein. Das ist gewiss entwickelungsgeschichtlich zu erklären. Der vornehmste Preis, um den der Urmensch kämpfte, war das Weib. Der Kampf um die Frau spielt in den Sagen aller Völker eine Rolle. Das Weib ist die Zuschauerin und Preisrichterin in den Kampfspielen der Männer. Die Lust am Kampfspiel ist am grössten, wenn man sich von schönen Augen beobachtet weiss. Zwischen Kampf und Liebe besteht eine geheimnisvolle biologische Verbindung, die wie ich glaube nur so erklärt werden kann. Die meisten Zweikämpfe werden um Frauen ausgefochten. In der Zeit des Eintritts der Pubertät ist der Kampfinstinkt am stärksten.

Eigentliche Liebesspiele kommen nur bei geschlechtsreifen Personen vor. Denn nur bei ihnen ist der Geschlechtstrieb so stark, dass er, wenn er keine Gelegenheit zur wirklichen Bethätigung findet, sich im Spiel eine fingierte Gelegenheit schafft. Man muss die Liebesspiele streng von den ernsten Bewerbungserscheinungen unterscheiden. Jene bleiben immer bei der Illusion stehen, diese sollen stets zum Erfolge führen. Ein Mann, der im Ernst um ein Weib wirbt oder ein Weib, das einen Mann zu verführen sucht, spielt nicht. Ein Mann dagegen, der ohne böse Absichten der Frau eines anderen den Hof macht, oder eine Frau, die mit einem fremden Manne, der für sie nicht in Betracht kommt, kokettiert, spielt ein Liebesspiel. Der Reiz eines solchen besteht lediglich in der Illusion. Beide Teile stellen sich vor ineinander verliebt zu sein, sind es aber in Wirklichkeit nicht. Und jeder von ihnen regt dadurch dass er so thut, als ob er liebte, den anderen zu derselben Gefühlsfiktion an.

Seine Formen entlehnt das Liebesspiel der Bewerbungsthätigkeit, wie sie sich seit Urzeiten entwickelt hat. Ihr wesentliches Kennzeichen ist das der Eitelkeit und Selbstdarstellung. Diese besteht in einem deutlicheren Hervorheben der für das betreffende Geschlecht charakteristischen körperlichen und geistigen Vorzüge. Der Mann kokettiert mit seiner hohen Stirn, seinen breiten Schultern,

seinen kräftigen Schenkeln, seinem Geist, seinem Mut. Das Weib ist eitel auf seine vollen Formen, seinen leichten schwebenden Gang, seine Sanftmut und Hilfsbedürftigkeit. Es ist bekannt, wie sich Tracht und Mode in den Dienst der körperlichen Eitelkeit stellen. Die Mode hat immer den Zweck, die sekundären sexuellen Merkmale, die in der betreffenden Zeit als besonders wichtig und schön empfunden werden, zu steigern, dem Beschauer etwas vorzutäuschen, was nicht da ist. Die Brust muss beim Weibe voller, die Taille schmaler, der Fuss kleiner erscheinen als sie wirklich sind. Die Mode verhüllt einerseits das, was die Scham zu verhüllen gebietet, hebt es aber andererseits durch Steigerung der Formen um so deutlicher hervor. Der Schurz der Primitiven, der mehr zeigt als verhüllt, der Frack mit seinem unanständigen Ausschnitt, die Dekollettierung der Frauen, all die bekannten künstlichen Nachhilfen aus Watte u. s. w. gehören in dieses Kapitel.

Man hat darauf hingewiesen, dass das Liebesspiel, wenn es auch theoretisch ganz gut von der ernsthaften Bewerbung zu unterscheiden ist, doch praktisch aufs engste mit dieser zusammenhänge, ja häufig geradezu in sie übergehe. Danach wäre das Liebesspiel eine Art Vorbereitung des Liebesgenusses, eine Einübung der Illusion, die ja für diesen so wichtig ist. Und damit erhielte es eine grosse Wichtigkeit für die Erhaltung der Gattung.

Wir wollen diese Deutung nicht anfechten. Denn die Erfahrung lehrt, dass man mit dem Feuer nicht spielen soll und dass die Grenze zwischen Liebesspiel und wirklicher Verliebtheit nicht scharf zu ziehen ist. Wie oft geht ein Verhältnis, das mit blossem Kokettieren beginnt, in ernsthafte Bewerbung über! Und wie viele unglückliche Lieben entstehen daraus, dass der eine Teil für Ernst hält, was der andere nur als Spiel betreibt! Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass dieses Spiel wie alle anderen indirekt einen biologischen Wert, einen Nutzen für die Gattung hat, und worauf anders könnte der beruhen als auf der Steigerung der Fortpflanzungsfähigkeit? Wenn man bedenkt, dass die meisten Liebesverhältnisse sich allmählich entwickeln, dass besonders der natürliche Widerstand des Weibes langsam überwunden werden muss, so versteht man wohl, dass ein Liebesspiel als Vorbereitung der Liebe nötig ist. Und die Sprödigkeit des Weibes könnte ganz gut den Zweck haben, den Mann zu reizen und dadurch den biologischen Zweck der Liebe zu fördern.

Jedenfalls ist aber dieser Zweck dem Spielenden nicht bewusst,

und die Grenze, wo das Spiel aufhört und der Ernst anfängt, ist theoretisch genau zu ziehen. Das Spiel ist auch hier wie in der Kunst an die Bedingung der Illusion geknüpft.

Das erotische Illusionsbedürfnis ist der Nährboden mehrerer Künste. Zunächst des Tanzes, dessen eines Element das Bewegungsspiel, das andere das Liebesspiel ist. Nach seiner mimischen Seite ist der Tanz eine künstlerische Verklärung der erotischen Bewerbungserscheinungen. Abwechselndes Anziehen und Sichabstossen, Schmollen und Sichversöhnen, Eifersucht, Sehnsucht, Jubel und Genuss bilden seinen Inhalt. Alle diese Gefühle sind sowohl bei den Tanzenden als auch bei den Zuschauern Illusionsgefühle. Allerdings mischen sich gerade in sie sehr leicht Ernstgefühle ein. Aber ich vermute, dass dies mehr beim Manne als bei der Frau der Fall ist. Frauen, die überhaupt in rezeptiver Beziehung illusionsfähiger sind als Männer, halten die Illusion des Liebesspiels beim Tanze ohne Zweifel strenger fest als Männer, bei denen die Illusion leicht in sinnlichen Genuss übergeht. Die Frau tanzt um des Tanzes, der Mann um der Frau willen. Für den Mann ist der Tanz Mittel zum Zweck, für die Frau Selbstzweck. Natürlich spielt auch bei ihr das Sexuelle in gewisser Weise hinein. Allein es ist wie in nebelige Ferne gerückt, von einem zarten Schleier bedeckt.

Ähnliches gilt mutatis mutandis von jeder Geselligkeit, an der beide Geschlechter teil nehmen. Die meisten werden es nicht zugeben, dass ihre Freude an der Geselligkeit ebenso wie an der erotischen Kunst letzten Endes auf den Geschlechtstrieb zurückgeht. Und doch ist es der Fall, wenn auch die Sinnlichkeit durch die Illusion gemildert, in eine reinere Sphäre emporgehoben wird. Die bewusste Selbsttäuschung ist das Hauptmittel, dem geselligen Verkehr zwischen den Geschlechtern den idealen Charakter zu wahren, den er in der guten Gesellschaft zu haben pflegt. Ohne Zweifel ist die Fähigkeit, sich einem unverbindlichen Liebesspiel hinzugeben, etwas Höheres, Menschenwürdigeres, Idealeres als entweder gar nicht zu lieben oder gleich so, dass man den Erfolg im Auge hat. Indem sich die sinnliche Liebe in Liebesillusion umsetzt, der erotische Genuss zum Liebesspiel verflüchtigt, wird die Sinnlichkeit verfeinert, vergeistigt, „entmaterialisiert". Vielleicht könnte man die Katharsis des Aristoteles, die er freilich anders verstanden hat, in diesem Sinne umdeuten.

Ich glaube, dass sich bei richtiger Unterscheidung des Liebesspiels von der Liebe eine Menge Erscheinungen der Kulturgeschichte,

des Künstlerlebens, ja auch der jetzigen gesellschaftlichen Formen verstehen lassen, von denen man sich meistens kopfschüttelnd abwendet. Man wird davon ausgehen müssen, dass die Illusion künstlerischen Naturen oft einen völligen Ersatz für die Wirklichkeit bietet. Dichter und Frauen beweisen das am meisten. Man braucht bei zweifelhaften Verhältnissen nicht immer das Schlimmste zu denken. Die bewusste Selbsttäuschung ist ein Honi soit, qui mal y pense, dessen man sich immer erinnern sollte. Nur vertraue man ihm selbst für seine Person nicht zu viel.

Eine vorwiegend erotische Kunst ist auch die Lyrik. Weitaus die meisten Lieder beziehen sich auf Liebe, Sehnsucht, Entsagung u. s. w. Es ist kein Zweifel, dass der Liebesinstinkt, wenn er keine Befriedigung findet, leicht eine Richtung auf lyrische Bethätigung nimmt. Dabei ist nicht immer ein bestimmtes Wesen des anderen Geschlechts vorhanden, das als Gegenstand der Schwärmerei zu denken wäre. Es ist psychologisch unrichtig bei Dichtern immer nach der Person ihrer Laura zu fragen. Man kann die erotische Lyrik sehr gut als ein verfeinertes Liebesspiel auffassen.

Auch das Drama ist in seinen erotischen Teilen nichts anderes. Denn auch bei ihm giebt sich sowohl der Schauspieler wie der Zuschauer einer Liebesillusion hin. Kampf und Liebe, Sieg und Untergang bilden den Hauptinhalt der Tragödie. Ihr Ursprung liegt in dem Bedürfnis der Menschen grosse und wichtige Gefühle zu erleben, zu denen ihnen die Wirklichkeit keinen genügenden Anlass bietet. Wenn das Leben mehr Gelegenheit böte zu kämpfen und zu lieben, der Gefahr und dem Tode ins Auge zu sehen, so gäbe es keine Tragödie.

Neben den Jagd- und Kampfspielen sowie den Liebesspielen giebt es noch eine Menge Illusionsspiele, die auf einem Rollenbewusstsein beruhen. Man kann sie besonders in der Thätigkeit der Kinder beobachten. Wir wollen sie als dramatische Spiele bezeichnen. Charakteristisch für sie ist, dass die Kinder dabei Handlungen ausführen, die ihrem Alter nicht entsprechen, die sie vielmehr den Erwachsenen absehen.

Dazu gehören z. B. die Bauspiele, die als eine unmittelbare Vorstufe der Baukunst anzusehen sind. Sie treten in zwei Formen auf. Entweder baut sich das Kind aus Steinen, Holz, Erde oder Schnee ein Gehäuse, in dem es sich aufhalten kann, oder es baut sich aus Holzklötzen, die man ihm in die Hand giebt, kleine Nachahmungen wirklicher Bauten. Beide Male ahmt es eine Thätigkeit

der Erwachsenen nach, fühlt es sich in der Rolle eines Baumeisters. Dabei weiss es ganz genau, dass das, was es da baut, kein richtiges Haus ist, dass man nicht wirklich darin wohnen kann. Sein Genuss an dieser Thätigkeit muss also auf dem Spiel der Phantasie beruhen, zu dem sie anregt. Das Zimmer oder Haus, in dem das Kind wirklich wohnt, bietet ihm nicht halb den Reiz wie das fingierte Haus, das es sich eigenhändig erbaut hat. Denn an jenes kann es nicht wie an dieses ein Phantasiespiel anknüpfen.

Dramatische Spiele sind auch die Pflegespiele. Sie bestehen darin, dass ein älteres Kind, meist ein Mädchen, ein jüngeres, gewöhnlich ein Geschwisterchen, so pflegt, anzieht, auszieht, füttert, wäscht u. s. w., als ob es seine Mutter wäre. Auch hier handelt es sich um eine bewusste Selbsttäuschung. Denn das ältere Kind weiss ja ganz genau, dass es nicht die Mutter ist. Dennoch fühlt es sich als Mutter, giebt es sich, in Vorahnung künftiger Ereignisse, der Vorstellung mütterlicher Gefühle hin.

Eine beliebte Fortsetzung des Pflegespiels ist das Schulespielen. Man könnte denken, wenn Kinder andere zum Schein unterrichteten, so wäre der Genuss dabei die Steigerung der Persönlichkeit, die darin liegt, dass sie sich in die Rolle des Lehrers versetzen. Aber Genuss an dem Spiel haben auch die Kinder, die die Schüler spielen, selbst dann wenn sie getadelt und gestraft werden. Wiederum ein Beweis, dass der Lustwert nicht auf dem Inhalt, sondern auf der Illusion beruht.

Daneben giebt es nun eine Menge dramatischer Illusionsspiele, die man ebenso wie die bisher betrachteten als unmittelbare Vorstufen der dramatischen Kunst auffassen kann. Wenn das Kind auf dem Schosse des Vaters sitzend „Hopp hopp Reiterlein“ spielt, oder wenn es im Trab ein anderes Kind am Zügel führt, wenn es sich als Kaufmann geriert, Braut und Bräutigam, Verlobung, Hochzeit spielt, Besuche macht und empfängt, kocht, in die Kirche geht, predigt u. s. w., so stellt es sich etwas vor, was es selbst nicht für wahr hält. Und zwar nimmt es dabei die Erlebnisse der Zukunft vorweg, indem es Handlungen, Bewegungen u. s. w., die es bei Erwachsenen beobachtet hat, nachahmt, wobei es die Vorstellung geniesst, etwas anderes zu sein als es wirklich ist. Dabei können die drolligsten Illusionen, die sonderbarsten Degradierungen vorkommen, und ich habe niemals bemerkt, dass das Kind eine solche degradierende Vorstellung unangenehm empfunden hätte. Derselbe Knabe, der heute den glücklichen Bräutigam oder Familien-

vater spielt, schämt sich morgen nicht, Haushund oder Schaf zu sein. Kinder sind in Bezug auf den Inhalt ihrer Illusionen durchaus nicht wählerisch, eben so wie ja auch der wahre Dichter den scheinbar unsympathischsten Inhalt zu bezwingen weiss. Es ist klar, dass diese Spiele ebenso wie das Drama dem Bedürfnis entstammen, mehr zu erleben als dem Individuum zu erleben vergönnt ist. Daraus erklärt sich auch, dass der Erwachsene, abgesehen von der Maskerade, die dramatischen Spiele nicht kennt. Sein Bedürfnis nach dramatischer Illusion wird eben durch die Schauspielkunst und die dramatische Poesie befriedigt.

Dass der Übergang auch hier flüssig ist, zeigen die Kasperle- und Marionettentheater, die sich schon der wirklichen Kunst nähern. Für das Kind bedeuten sie dasselbe wie für den Erwachsenen das richtige Theater. Im Jugendleben der meisten bedeutenden Dichter spielen sie eine grosse Rolle. Auch hier ist die Illusion eine sehr starke, und man kann bei kleinen Kindern leicht die Beobachtung machen, dass sie sich bei ihrem Anblick einer wirklichen Täuschung hingeben, sich z. B. vor dem Teufel fürchten. Aber bei zunehmendem Alter schwindet die Furcht und der ästhetische Genuss tritt an ihre Stelle.

Mit den dramatischen Spielen sind die plastischen eng verbunden. Sie entstehen aus dem Bedürfnis des Kindes, ein greifbares Substrat des Illusionsspiels zu haben. Ein solches schafft es sich schon durch Benutzung der Möbel der Kinderstube. Ein Stuhl dient ihm als Droschke, eine Reihe Stühle als Eisenbahn, eine Bank als Omnibus, eine Wiege als Schiff. Selbst lebende Wesen werden durch tote Gegenstände der Umgebung symbolisch dargestellt. Ein Sophakissen, ein Schirm, eine Fussbank genügt ihm um ein Baby darin zu erkennen. Man staunt manchmal über die Stärke der Illusionsfähigkeit, die sich dabei offenbart. Es giebt nichts was Kinder nicht in einem ganz unscheinbaren toten Dinge zu sehen im stande wären. Oft scheint es geradezu, als ob eine gewisse Unähnlichkeit zum Genuss dazu gehörte, weil dadurch ihre Illusionskraft am stärksten in Anspruch genommen wird.

Dazu kommt dann das plastische Spielzeug, das der Erwachsene dem Kinde in die Hand giebt, die Puppe, der Hampelmann, der Bleisoldat, die Tiere aus Holz, Gummi, Papiermaché u. s. w., die Häuser der Nürnberger Spielzeugschachteln, die Puppenstuben und Puppenküchen, die Pferdeställe und Kaufläden mit ihrem mannigfaltigen Inhalt. Alle diese Gegenstände sind Nachahmungen der

Natur in kleinem Massstabe. Sie verhalten sich zur Natur ganz ähnlich wie das plastische Bildwerk, nur dass die Art der Nachahmung meistens eine rohere und konventionellere ist. Das beruht aber auf der ungenauen Anschauungskraft des Kindes, das an den Dingen der Natur und seiner Umgebung nur die Hauptsachen, die durchgehenden Züge sieht, folglich auch bei einer Nachahmung nur eine allgemeine Ähnlichkeit verlangt.

Was das Kind beim Anblick dieser Sachen und beim Spiel mit ihnen fühlt, ist wiederum eine bewusste Selbsttäuschung. Denn dass es sich wirklich täuschen liesse, ist schon wegen ihres kleinen Massstabs ausgeschlossen. Es kennt die Grösse der Gegenstände ja aus der Natur und weiss, dass man ein Haus nicht wegtragen, eine Kuh nicht auf Rädern fortbewegen kann. Es sieht, dass das Puppenbett nicht gross genug ist, um darin zu liegen und dass es höchstens für die Puppe ausreicht, die doch auch wieder kleiner ist als ein lebendiges Kind.

Natürlich sind die Gegenstände, die dabei imitiert werden, immer solche, die für das Kind irgendwie Interesse haben. Insofern könnte man sagen, dass sein Genuss an diesen Spielen vom Inhalt abhänge. Aber bei diesem inhaltlichen Interesse ist der Gedanke an das Leben, an das, was man in Wirklichkeit mit den Dingen anfangen könnte, von vornherein ausgeschlossen. Seine Seele bewegt sich dabei in einer Scheinwelt, von der es ganz genau weiss, dass sie nicht Wirklichkeit ist. Es denkt sich bei allem in die Puppe hinein, und bezieht alles was es sieht, angreift, bewegt, auf diese Puppe als sein alter ego, sein Scheinich. Der Gedanke, dass es alles das wirklich thäte, alle diese Dinge im Ernst benutzte, kommt ihm gar nicht.

Der Inhalt des plastischen Spielzeugs umfasst die ganze Welt, soweit sie im Bereich der kindlichen Anschauung liegt. Im allgemeinen gilt der Satz, dass Kindern die Darstellungen bekannter Dinge am besten gefallen. Natürlich, denn ihnen gegenüber können sie am leichtesten die Zweiheit der Vorstellungsreihen entwickeln, auf der der ästhetische Genuss beruht. Ich habe öfter die Beobachtung gemacht, dass das Kind sich vor den Nachbildungen exotischer Tiere, z. B. Elefanten, anfangs fürchtet. Erst allmählich werden sie ihm vertraut, nachdem das Spielzeug selbst ein Vorstellungsbild in seiner Seele erzeugt hat, mit dem es nun jede neue Wahrnehmung des Objekts vergleicht. Jedenfalls gefallen ihm die Gegenstände am besten, die es im Leben zu sehen gewohnt ist. Dem

menschenförmigen Spielzeug legt es sogar die Namen der Personen seiner Umgebung unter. Ein Mann ist ihm „Papa", eine Frau „Mama", in einer Puppe sieht es das „Brüderchen". Ein Bedürfnis nach besonders interessanten oder phantastischen Darstellungen hat es durchaus nicht. Die Arche Noae verdankt ihre Beliebtheit durchaus nicht dem Interesse für den Erzvater oder für die Geschichte seiner wunderbaren Rettung, sondern dem Umstand, dass sie neben den Männern und Frauen besonders viele Tiere, die Lieblinge des Kindes enthält.

Das Spiel mit der Puppe fällt auch in die Kategorie der Pflegespiele, nur wirft sich hier der Pflegeinstinkt statt auf einen lebenden auf einen toten Gegenstand. Überhaupt gehen die verschiedenen Gattungen der Spiele vielfach ineinander über. Es ist charakteristisch für das Spielzeug, dass es nicht bloss angeschaut, sondern auch mit der Hand bewegt wird. Die Puppe wird herumgetragen, aus- und angezogen, gefüttert und ins Bett gelegt, das Tier auf Rädern gezogen, die Häuser zu Städten aufgebaut. Kurz das plastische Spiel verbindet sich auf dieser Stufe mit dem dramatischen. Beide bilden noch eine Einheit. Hierin haben wir einen wesentlichen Unterschied des plastischen Spiels von der plastischen Kunst zu sehen. Eine Statue steht fest und bewegungslos auf ihrem Postament, sie wird nicht angefasst, sondern nur ästhetisch genossen. Sie dient als Objekt uninteressierter ästhetischer Anschauung. Auf dieser Stufe sind plastische und dramatische Kunst schon voneinander geschieden. Ohne Zweifel haben wir darin eine höhere Stufe, einen Übergang zu weiterer Loslösung von den Interessen des Lebens zu erkennen.

Dass das Spiel eine niedere Stufe der Kunst ist, ergiebt sich auch aus der grobmateriellen Nachahmung der Natur, die bei ihm stattfindet. Auf den frühesten Stufen kann die Nachahmung der Natur eine ganz rohe sein. Es genügen einige durchgehende Züge, gerade die, die das Kind in der Natur sieht, um ihm die Vorstellung der Natur zu geben. Allmählich aber, wenn seine Kenntnis der Formen genauer wird, verlangt es auch einen genaueren Anschluss an das Vorbild. Und dabei finden wir nun einen sehr charakteristischen Unterschied von der Kunst. Diese strebt nach naturgetreuer Wiedergabe der Formen, lässt aber die illusionsstörenden Momente, die im Material und der Technik liegen, bestehen. Beim plastischen Spielzeug werden umgekehrt die illusionsstörenden Momente aufgehoben, dagegen die Formen durchaus

unrealistisch gebildet. Die Puppe ist in ihren Formen ganz konventionell, aber sie muss so gross wie möglich sein, Gesicht und Hände aus Wachs, echte Haare und wirkliche Kleider haben, Arme und Beine, ja sogar die Augen bewegen, und bei einem Druck der Hand schreien. Auch das Fell der Tiere wird möglichst natürlich imitiert, auch sie müssen auf einen Druck den Kopf bewegen und muhen oder blöken.

Offenbar haben wir es hier mit einer Parallelerscheinung der unkünstlerischen Illusion zu thun. Denn auch hier sind die illusionsstörenden Momente, die Unnatürlicheit des Materials, die Bewegungslosigkeit, die Farblosigkeit, der Mangel der Sprache aufgehoben oder wenigstens ihre Aufhebung angestrebt. Und dies beweist wiederum, dass die unkünstlerische Illusion eine niedere Stufe der ästhetischen Anschauung darstellt. Für das Kind ist natürlich eine solche Puppe oder ein solches Tier ebenso schön wie für den Erwachsenen eine Statue aus Marmor oder Bronze. Aber die kindliche Vorstellung von der Natur ist eben als solche niederer Art, da sie sich mit den rein materiellen Äusserlichkeiten zufrieden giebt. Denn das ist wiederum charakteristisch, dass diese Aufhebung illusionsstörender Momente mit einer ganz konventionellen Darstellung der Formen verbunden ist. Die Puppe macht in ihren plastischen Formen absolut keinen Anspruch auf Naturwahrheit und individuelles Leben. Ihr Gesicht ist vollkommen leer und ausdruckslos. Das Kind verlangt also eine höhere Naturwahrheit gar nicht. Es ist vollkommen mit der materiellen Naturwahrheit zufrieden, da es in der Natur nur die materiellen Äusserlichkeiten, nicht die feinen Formen der Modellierung u. s. w. sieht. Der Übergang zur höheren Stufe äussert sich erstens in dem unbekümmerten Festhalten der illusionsstörenden Momente, zweitens in der genaueren und naturwahreren Durchbildung der Formen. Die Puppe — und die Wachsfigur — kann in ihren Formen steif und unnatürlich sein, aber sie muss echte Haare und Kleider haben. Die Statue verzichtet auf echte Haare und Kleider, aber sie strebt innerhalb der Grenzen, die ihr durch die Natur des Materials und der Technik gezogen sind, nach voller Naturwahrheit. Und ebenso wie ein Erwachsener durch eine Puppe nicht in Illusion versetzt wird, steht ein Kind einer Marmorstatue oder einem Gipsabguss verständnislos gegenüber. Beider Standpunkt ist an sich, mit Rücksicht auf die ästhetische Bildungsstufe, der er entspricht, berechtigt, aber der Standpunkt des Erwachsenen ist

ästhetisch der höhere, weil er die Bewusstheit der Selbsttäuschung in reiner Form zeigt. Je mehr sich die illusionsstörenden Momente infolge des Verzichts auf materielle Ähnlichkeit hervordrängen, um so mehr muss sich die Plastik bemühen, durch realistische Ausführung der Formen gegen sie anzukämpfen. Offenbar ist auch hier das Spiel nichts anderes als eine Vorstufe der Kunst, eine niedere grobmaterielle Befriedigung desselben Bedürfnisses, das auf einer höheren Entwickelungsstufe durch die Kunst befriedigt wird.

Die innere Einheit des Spiels und der Kunst lässt sich auch an gewissen Übergangserscheinungen zwischen beiden nachweisen. Schon durch den kleinen Massstab nähert sich die Plastik in einigen ihrer Gattungen dem Puppenspiel. Terrakotten, kleine Bronzen, Porzellan- und Elfenbeinfigürchen, Holzstatuetten u. s. w. kann man ebenfalls anfassen, hin- und herrücken, drehen und wenden. Und man thut es auch, wenn man sie ästhetisch geniessen will. Ferner lassen sich Beispiele für die Aufhebung illusionsstörender Momente mehrfach in der Geschichte der Plastik nachweisen. Die Sitte, Kultstatuen mit richtigen Gewändern zu bekleiden, war im Altertum allgemein verbreitet. Die katholischen Heiligenstatuen, die in Prozessionen umhergetragen werden, nähern sich mit ihren echten Kleidern und Haaren, ihrem Schmuck aus Silber- und Goldblech den Puppen und den Wachsfiguren der Panoptiken. Ja es fehlt selbst nicht an Beispielen, dass man einzelne Teile von Kultstatuen, um die Illusion zu steigern oder um irgend eines frommen Betruges willen beweglich bildete oder ihnen durch künstliche Imitation der Stimme ein geheimnisvolles Leben zu verleihen suchte. Von den Automaten des Altertums und der byzantinischen Kunst ist schon die Rede gewesen (I 244). Aus alledem sieht man, dass die Grenze zwischen dem plastischen Spiel und der Plastik, wenn sie auch theoretisch wohl gezogen werden kann, in der Praxis durchaus fliessend ist. Das plastische Spiel ist thatsächlich nichts anderes als die plastische Kunst des Kindes. Daher ist es auch den Erwachsenen unbekannt. Denn ihr plastisches Bedürfnis wird eben durch die höhere Plastik befriedigt.

Das plastische Spiel des Kindes ist im wesentlichen rezeptiver Art. Doch kann man bei ihm auch schon die Anfänge einer produktiven plastischen Thätigkeit beobachten. Das Kneten von Thon oder Wachs, das Graben im Sande, das „Dreckeln“ wie man in Schwaben sagt, hat nicht immer eine architektonische, sondern oft auch eine plastische Bedeutung. Es ist bekannt, dass

die Fröbelianer das Kneten von Thon zu plastischen Formen schon unter die Kinderspiele aufnehmen.

Auch bei den malerischen Spielen der Kinder können wir rezeptive und produktive unterscheiden. Unter den rezeptiven, bei denen der Erwachsene dem Kinde das Substrat der Thätigkeit in die Hand giebt, ist das wichtigste das Besehen der Bilderbücher. Hierbei muss man schon die volle Ausbildung der bewussten Selbsttäuschung voraussetzen. Dass ein Kind sich beim Besehen eines Bilderbuchs einer wirklichen Täuschung hingäbe, ist ganz unwahrscheinlich. Es blättert ja selbst die Blätter herum, auf denen sich die Bilder befinden, es zeigt selbst mit dem Finger darauf und fühlt dabei, dass es nur kleine flächenhafte Nachbildungen wirklicher Gegenstände sind, die sich überdies nicht bewegen. Es fühlt sich selbst, während es in dem Buche blättert, als Urheber seiner Anschauung, es hat neben den dargestellten Dingen immer auch sein eigenes Ich, sein freiwilliges Verharren in einer künstlich erzeugten Anschauung im Bewusstsein. Es liegt nicht der geringste Grund vor, dies psychologisch anders aufzufassen als die Anschauung von Gemälden seitens des Erwachsenen. Der einzige Unterschied ist der, dass die höhere Malerei entsprechend dem gesteigerten geistigen Bedürfnisse des Erwachsenen einen bedeutenderen und tieferen Inhalt hat und dass die Nachahmung der Natur dabei eine genauere und intensivere ist.

Selbstverständliche Voraussetzung des Genusses ist auch hier die Stärke der Illusion. Kinder haben auch Bildern gegenüber eine sehr starke Illusionsfähigkeit. Im früheren Alter verlangen sie durchaus keine realistische oder künstlerisch vollendete Ausführung. Das sieht man an der Beliebtheit des Struwwelpeters, dessen Illustrationen ja künstlerisch höchst mangelhaft sind. Ich halte es für verkehrt, derartige Bücher zu verdammen oder eine ästhetische Gefahr in ihnen zu erblicken. Es ist noch kein Maler dadurch in seiner Entwickelung beeinträchtigt worden, dass er sich in seiner Jugend über den Struwwelpeter gefreut hat. Ich halte auch den neuerdings oft gehörten Satz für unrichtig, dass man dem Kinde nur das beste, d. h. grosse Kunst bieten solle. Denn diese versteht es zum Teil gar nicht, weil seine Anschauungen von der Natur nicht die der Erwachsenen sind. Das einzige worauf man sehen sollte ist, dass die Formen charakteristisch, dabei einfach, deutlich und leicht zu erkennen sind. Ganz verkehrt ist es dabei das Hässliche oder Karikierte auszuschliessen. Denn das Kind

verlangt im Bilde durchaus nicht formale Schönheit oder konventionelle Glätte, sondern scharfe und deutliche Charakteristik. Das zeigt z. B. die Beliebtheit der Meggendorferschen Bilderbücher, die doch stark karikiert, überdies inhaltlich ziemlich wertlos sind.

Auch die Leidenschaft für das Bilderbuch entspringt einem instinktiven Triebe, nämlich dem nach Anschauung und Kenntnis des Lebens. Gerade das Kind hat bei der Beschränktheit seiner Existenz ein ausgesprochenes Bedürfnis danach. Und unser modernes Kulturleben mit seinen beengenden Formen kann dieses nur noch steigern. Eine vor kurzem in den Berliner Volksschulen angestellte Umfrage hat ergeben, dass 53% der Schüler noch keine Schnecke, 59 noch kein Ährenfeld, 70 noch keinen Sonnenaufgang, 75 keinen lebenden Hasen, 98% keinen Fluss (ausser der Spree) gesehen hatten! Man begreift, was unter diesen Umständen das Bilderbuch für das Kind bedeutet, und dass es Unsinn wäre zu behaupten, sein Inhalt hätte für den Genuss daran keine Bedeutung. Das Bilderbuch ist vielmehr inhaltlich geradezu die Ergänzung des lückenhaften kindlichen Daseins. Zahlreiche Anschauungen werden dem Kinde thatsächlich früher auf diesem Wege als durch das Leben vermittelt.

Aber dies ist ein pädagogischer Gesichtspunkt, der für uns nicht in erster Linie in Betracht kommt. Ästhetisch sind für das Kind die Bilder am anregendsten, die sich auf Personen und Gegenstände seiner Umgebung beziehen, auf das was ihm aus der täglichen Anschauung bekannt ist. Ihnen gegenüber kann es eine rein ästhetische Illusion entwickeln, und es ist kein Zweifel, dass der Mensch die Fähigkeit der bewussten Selbsttäuschung wesentlich durch das Bilderbuch gewinnt. Denn dadurch wird zuerst die Fähigkeit entwickelt in die flächenhafte und unbewegte Darstellung der Natur den Raum und die Bewegung hineinzusehen.

Interessant ist es, dass man auch auf diesem Gebiete Versuche gemacht hat, die illusionsstörenden Momente zu beseitigen, eine wirkliche Täuschung hervorzurufen. Ich meine die sogenannten Ziehbilderbücher, bei denen einzelne Figuren oder Körperteile durch Ziehen in Bewegung versetzt werden, oder durch die ein ganzes Bild in verschiedene Gründe zerlegt wird, derart, dass die einzelnen Gegenstände im richtigen Verhältnis zueinander im Raume stehen. Pädagogisch und ästhetisch halte ich sie für verfehlt. Denn das Kind wird dadurch geradezu an der eigenen produktiven Illusion verhindert. Hat es überhaupt erst einmal Bilder zu sehen gelernt, so hat es sich auch an ihre Bewegungslosigkeit und Flächenhaftig-

keit gewöhnt. Von jetzt an nimmt es diese illusionsstörenden Momente als selbstverständlich in Kauf. Ja sein Genuss besteht gerade darin, dass es sie durch die Kraft seiner eigenen Illusion zu vernichten sucht. Wie irrationell, ihm diese schöpferische Thätigkeit, die ja gerade seinen Genuss ausmacht, vorwegzunehmen, ihm eine Eselsbrücke zu bauen, die den eigentlichen ästhetischen Genuss nur verhindern kann! Das steht ganz auf demselben Blatte wie die selige „Illusionsröhre", die ganz neuerdings ihre Auferstehung gefeiert hat, und die mechanischen Spielereien, die man oft in Uhrmacherläden sieht. Wenn irgend eine Kunst unberechtigt ist, so ist es diese Hampelmannkunst. Sie gewährt ein gewisses äusserliches Vergnügen, aber sie bringt den Menschen um seine eigentliche ästhetische Genussfähigkeit.

Über die Anfänge der produktiven malerischen Thätigkeit, das sogenannte malende Zeichnen der Kinder, sind neuerdings im Anschluss an die überall einsetzende Reform des Zeichenunterrichts an verschiedenen Stellen, zuerst in Amerika, lehrreiche Untersuchungen vorgenommen worden. Auch Ausstellungen von Kinderzeichnungen hat man schon veranstaltet, besonders charakteristische Beispiele auch wohl publiziert. Dabei hat sich ergeben, dass das Kind bedeutend früher zu zeichnen als plastisch zu modellieren anfängt. Das erklärt sich ganz einfach aus der grösseren technischen Leichtigkeit des Zeichnens. Es ist eben bequemer auf dem Papier und der Schiefertafel Linien herzustellen als in Thon Formen zu modellieren oder in Holz zu schnitzen. Der Zeitpunkt, in dem die Kinder anfangen, die Natur durch Zeichnen nachzuahmen, ist nach der Begabung verschieden. Manche Kinder zeichnen schon im dritten und vierten Jahre ganz erkennbare Bilder.

Ich glaube, dass dem malenden Zeichnen ein Bewegungsspiel, ein spielendes Experimentieren mit Bleistift und Griffel vorausgeht. Giebt man einem ein- bis zweijährigen Kinde einen Bleistift und ein Papier in die Hand, so beschmiert es damit die ganze Fläche. Die willkürlich durcheinandergewirrten Striche, die dabei entstehen, sollen wahrscheinlich zunächst nichts bedeuten. Sie befriedigen das Kind nur als sichtbare Spuren eines Bewegungsspiels, das ihm Vergnügen bereitet. Es fühlt sich selbst als Urheber dieser schwarzen Striche, es geniesst seine Herrschaft über die Materie, seine freie bewusste Willensthätigkeit.

Auf einer bestimmten Stufe, wann lässt sich natürlich nicht allgemein sagen, tritt zu diesem Genuss der Illusionsgenuss hinzu.

Die verwirrten Striche nehmen eine gewisse Form an, sie sollen etwas bedeuten. Von diesem Augenblick an ist eine bewusste Selbsttäuschung vorauszusetzen. Denn dass das Kind den Mann, den es eben selbst gezeichnet hat, für lebendig hielte, ist ausgeschlossen. Natürlich kann es kein solches Bild malen, wenn es nicht eine Vorstellung von dem Gegenstande, den es darstellen will, im Kopfe hat. Inwieweit diese Vorstellung durch Anschauung der Natur, inwieweit sie durch Bilderbesehen entstanden ist, muss dahingestellt bleiben. Kinder, die viel Bilderbücher sehen, entwickeln ihre Vorstellungen von der Natur wahrscheinlich ebenso sehr aus diesen wie aus der Natur selbst. Ihre Anschauung ist also von vornherein eine konventionelle, sie wird durch das Vorbild des Erwachsenen in bestimmte Bahnen gelenkt. Wahrscheinlich würden sie ohne dieses überhaupt nicht so früh anfangen zu zeichnen. Das Kind muss erst an einem Beispiel gesehen haben, wie man sich durch ein Flächenbild die Illusion einer plastischen und lebendigen Figur verschaffen kann, ehe es selbst den Versuch macht, ein solches Bild zu zeichnen.

Interessant ist nun bei diesen ersten Versuchen, dass das Kind trotz der grossen Proportionsfehler und sonstigen Verzeichnungen, die es begeht, doch durch sie in Illusion versetzt wird. Das bestätigt nur, dass der Genuss am Bilde nicht von seiner objektiven Übereinstimmung mit der Natur, sondern von der subjektiven Ähnlichkeit mit dem Vorstellungsbilde, das sich der Beschauer von ihr macht, abhängt. Das Kind hat eben eine ganz ungenaue und bruchstückweise Vorstellung von der Natur, folglich haben auch seine Bilder einen ungenauen und bruchstückweisen Charakter. Natürlich ist das eine niedere Stufe der Naturanschauung. Der Erwachsene schreibt sich mit gutem Recht die Befugnis zu, zu entscheiden, in welchen Beziehungen ein solches Bild falsch, also die Naturanschauung des Kindes ungenau und lückenhaft ist.

Diese anfängliche Unvollkommenheit der Naturnachahmung erklärt sich besonders daraus, dass das Kind in der Periode des freien malenden Zeichnens fast niemals nach der Natur, sondern immer aus dem Kopfe zeichnet. Der Begriff des Kopierens eines bestimmten Modells ist ihm ursprünglich ganz fremd. Man hat das mit Recht daraus erklärt, dass auch ihm die Kunst ein Ersatz der Wirklichkeit ist. Wenn eine Person oder ein Gegenstand da ist und von dem Kinde im Original gesehen werden kann, so hat es kein Bedürfnis ihn zu zeichnen. Das Bild soll ja

gerade den fehlenden Gegenstand für die Anschauung ersetzen. Daraus ergiebt sich ganz von selbst eine Neigung aus dem Kopfe zu zeichnen.

Die zweite Stufe ist dann die des Kopierens. Sie wird vom Kinde meistens unter Anleitung des Erwachsenen erreicht. Beim werdenden Künstler dauert sie besonders lange und erhält den Charakter einer strengen Zucht. Sie hat den Zweck, die Vorstellungen von der Natur durch fortwährende Kontrolle zu verfeinern, zu spezialisieren und zu kräftigen. Dilettanten bleiben häufig auf dieser Stufe stehen. Künstler schreiten noch zu einer dritten Stufe fort, nämlich dem Zeichnen aus dem Kopfe auf Grund dieser gesteigerten und vertieften Naturanschauung.

Jeder Zeichenunterricht hat den Zweck das Gefühl für die optische Wirkung der Natur zu entwickeln. Eine Anzahl bekannter Zeichenfehler der Kinder, z. B. das Weglassen wichtiger Dinge oder das Zeigen von Linien, die in Wirklichkeit nicht sichtbar sind, da sie durch andere Formen verdeckt werden, beruht auf einem Überwiegen des Wissens über das Sehen. Das Kind zeichnet thatsächlich nur das, wofür es Interesse hat und wovon es weiss oder zu wissen glaubt, dass es da ist. Es zeichnet wie man sagen könnte nicht mit den Augen, sondern mit dem Verstande. Die Aufgabe des Zeichenunterrichts besteht also eigentlich darin, das Kind von dieser wenn ich so sagen darf logischen Art des Zeichnens zur optischen überzuführen.

Auch in Bezug auf den Inhalt hat man durch statistische Zusammenstellungen frei erfundener Zeichnungen manches Interessante ermittelt. Zunächst dass das Kind durchaus nicht mit den leichten Dingen anfängt, sondern im Gegenteil die schwersten, nämlich Menschen und Tiere bevorzugt. Es zeichnet eben am liebsten das, wofür es sich am meisten interessiert, und was es im Leben am meisten sieht. Sein Stoffgebiet ist dabei durchaus alltäglich. Phantastische oder ornamentale Gegenstände liegen ihm ganz fern. Das Bild muss mit der gewohnten Natur übereinstimmen, wenn es genossen werden soll. Dagegen spricht es nicht, dass zuweilen auch Märchen illustriert werden. Denn die Märchenwelt ist dem Kinde eine gewohnte und die Formen, mit denen es dieselbe illustriert, entlehnt es doch der Natur.

Die Vorliebe für schwierige Gegenstände hat zur Folge, dass die ersten Versuche unvollkommen ausfallen. Aber der Wert einer Zeichnung für das Kind besteht nicht in ihrer objektiven Richtigkeit,

sondern in ihrer Anregungskraft im Sinne der Illusion. Die göttliche Selbstzufriedenheit, mit der es sich an die schwierigsten Dinge wagt, macht in der Zeit, in der der Zeichenunterricht einsetzt, also etwa mit dem zehnten Jahre einer auffallenden Befangenheit Platz, die darauf zurückzuführen ist, dass das Kind jetzt angehalten wird die Natur zu kopieren, wodurch ihm die Schwierigkeiten erst vollständig zum Bewusstsein kommen. Der Zeichenunterricht hat die Aufgabe, das Kind unmerklich von dem spielenden Betriebe der Kunst zum ernsthaften überzuführen. Es kommt nicht darauf an, ihm gleich von vornherein das Gefühl der Schwierigkeit zu geben — wie es in anderen Fächern pädagogisch richtig sein mag —, sondern ihm möglichst lange das Gefühl zu erhalten, dass die Kunst auch auf ihren höheren Stufen ein genussreiches Spiel ist. Zu diesem Zweck muss der Zeichenunterricht schon mit sechs Jahren begonnen werden, d. h. in der Zeit, in der notorisch das bis dahin vorwiegend rezeptive malerische Spiel die Richtung auf produktive Bethätigung nimmt. Er muss zuerst spielend sein und von einfachen und schematischen Darstellungen der Natur zu genaueren Nachahmungen übergehen, um schliesslich wieder, nachdem eine genaue Kenntnis der Natur erlangt ist, in Gedächtniszeichnen und freies Komponieren einzumünden. Wie die Sachen jetzt liegen, findet bei den meisten Kindern in der Zeit der Adolescenz infolge eines unzweckmässig geleiteten Zeichenunterrichts ein völliges Aussetzen des künstlerischen Triebes statt, während die künstlerisch Begabten gerade jetzt — trotz dieses Zeichenunterrichts — einen höheren Aufschwung nehmen. So entsteht die gegenwärtig herrschende Zweiteilung der Menschen in Künstler und solche, die nichts von Kunst verstehen. Es fehlt der gute Dilettantismus, der zur Erzeugung einer künstlerischen Kultur so unentbehrlich ist.

Mit dem malerischen Spiel des Bilderbesehens verbindet sich sehr häufig das epische des Geschichtenerzählens. Ist jenes eine Vorstufe des malerischen Genusses, so bereitet dieses den epischen vor. Auch hier ist die Stärke der Illusion Bedingung des Genusses, auch hier entwickelt sich aber die bewusste Selbsttäuschung erst allmählich. Es ist natürlich, dass lebhafte Kinder sich beim Anhören von Geschichten mit dem Helden selbst identifizieren, alles, was er erlebt, mit zu erleben glauben. Diese Illusion ist zuweilen so stark, dass sie an der Wahrheit der gehörten Geschichte überhaupt nicht zweifeln. Kinder, die zum erstenmale Geschichten hören, denken gar nicht daran, dass man Erzählungen nur

zur Ergötzung frei erfinden könne. Sie sind sehr enttäuscht, wenn sie von ihren naseweisen Geschwistern erfahren, dass alles nur Erfindung ist. Deshalb haben auch die Gefühle, mit denen sie die Geschichte anhören, teilweise einen aktuellen Charakter. Bei traurigen Ereignissen werden sie zu Thränen gerührt, bei freudigen empfinden sie die grösste Lust.

Auf dieser Stufe bleiben sie aber nicht lange stehen. Denn wenn sie erst einmal wissen, dass das Erzählte nicht wirklich stattgefunden hat, können sie es auch nur mit bewusster Selbsttäuschung anhören. Die weitere Entwickelung besteht dann darin, dass sie trotz der anfänglichen Enttäuschung, die ihnen diese Entdeckung bereitet, doch wieder die Stärke der Illusionsfähigkeit gewinnen, die den vollen Genuss garantiert. Und erst von diesem Augenblick an empfinden sie rein ästhetisch.

Am frühesten wird dieser Prozess wahrscheinlich beim Märchen eintreten, wo ja die bewusste Selbsttäuschung von dem Augenblick an eine Notwendigkeit wird, in dem das Kind die Stufe der phantastischen Naturanschauung überwunden hat und das Wunderbare nicht mehr als wahr empfindet. Gerade deshalb ist aber das Märchen für die künstlerische Erziehung des Kindes so wichtig. Kinder, die keine Märchen mögen und immer nur „wahre Geschichten" hören wollen, werden sicher in ihrem späteren Leben keine Dichter.

Die zweite Stufe der Entwickelung ist die, dass das Kind nicht nur die Märchen, sondern auch die scheinbar „wahren" Geschichten als ästhetischen Schein auffasst. Dieser ganze Prozess vollzieht sich allmählich, und auch daran kann man erkennen, dass die Fähigkeit sich in bewusste Selbsttäuschung zu versetzen, die höhere Stufe gegenüber der Verwechslung des Scheinbildes mit der Wirklichkeit ist. Es giebt eine Altersstufe, auf der kleine Mädchen, die an Spyris Heidi das grösste Vergnügen haben, Wildermuths Schloss und Hütte seines traurigen Inhalts wegen nicht lesen können. Ein Jahr später sind sie dazu völlig im stande und haben den grössten Genuss davon. Dieses Jahr ist für die Ausbildung des ästhetischen Gefühls das entscheidende. Erst jetzt ist das Kind so weit, dass es mit seinem Ich nicht mehr völlig in den Personen der Erzählung aufgeht, sondern ihnen objektiv, in ästhetischer Uninteressiertheit, gegenübertritt.

Nur die bewusste Selbsttäuschung macht es möglich, dass sich Kinder in Bezug auf gewisse Dinge so lange mit Lügen abspeisen

lassen. Die bekannten „frommen“ Lügen von dem lieben Gott mit dem wallenden Barte, der auf den Wolken sitzt, von dem Weihnachtsmann, der dem braven Kinde die schönen Sachen schenkt, von dem Klapperstorch, der die kleinen Kinder bringt u. s. w., werden nur von kleinen Kindern geglaubt. Bei grösseren kommt man oft schwer dahinter, ob sie sie noch glauben oder schon anfangen zu zweifeln. Sie schweben jahrelang in einer Art Zwischenzustand zwischen Glauben und Nichtglauben. Ich vermute, dass dies die Periode ist, in der sich bei ihnen die Fähigkeit der bewussten Selbsttäuschung entwickelt. Sie glauben jetzt nicht mehr wirklich, aber sie thun so, als ob sie glaubten, sie stellen sich die Dinge in der Phantasie als wirklich vor.

Mit ganzen Völkern wird es sich wahrscheinlich ähnlich verhalten. Das erste Stadium, das der Mythenbildung, setzt den wirklichen Glauben voraus. Darauf folgt eine Periode der bewussten Selbsttäuschung, wo das Volk vielleicht noch glaubt, die führenden Geister aber sich nur poetisch in die Dinge versetzen. Das ist die Blütezeit der Dichtkunst, die Periode Homers und der Tragiker. Erst dann folgt die Periode des Nichtglaubens, des Wissens, der Kritik. Die Ausbildung der künstlerischen Illusion stellt einen Übergang zwischen dem Glauben resp. Aberglauben einerseits und dem Nichtglauben resp. Wissen, Forschen und Kritisieren andererseits dar. Diese Periode ist für die Völker wie für die Individuen heilsam und unentbehrlich. Ich bin überzeugt, dass der Hass, mit dem viele Verstandesmenschen im späteren Alter auf die frommen Lügen ihrer Jugend zurückblicken, nur daher stammt, dass sie als Kinder nicht von der sanften Hand der bewussten Selbsttäuschung zum besseren Wissen übergeleitet worden sind.

Wenn wir alle im Vorigen besprochenen Illusionsspiele überblicken, so können wir nicht mehr daran zweifeln, dass sie wesensgleich mit der Kunst, Vorstufen des ästhetischen Verhaltens sind. Es giebt kein einziges Kennzeichen der Kunst, das nicht auch für die Illusionsspiele Gültigkeit hätte, und kein einziges Kennzeichen der Illusionsspiele, das sich nicht auch in der Kunst wiederfände. Der einzige Unterschied ist der, dass diese, entsprechend der gereifteren Lebensanschauung des Erwachsenen, in der Regel einen bedeutenderen und für das Leben wichtigeren Inhalt hat. Aber selbst das trifft nicht einmal allgemein zu, wie die Stilleben- und Blumenmalerei, die Ornamentik und gewisse Gattungen der Musik zeigen. Im übrigen ist Spiel wie gesagt der weitere, Kunst

und Illusionsspiel der engere Begriff. Nicht jedes Spiel ist eine Kunst, denn nicht jedes hat das Kennzeichen der Illusion. Aber jede Kunst ist ein Spiel, denn sie hat die Kennzeichen des Lustwerts, der Uninteressiertheit u. s. w. Die Illusionsspiele sind — abgesehen von einigen Verstandesspielen — von allen die vornehmsten, diejenigen die auf die Dauer am meisten Vergnügen bereiten. Und die Kunst ist ein gesteigertes und verfeinertes dem Bedürfnis des Erwachsenen angepasstes Illusionsspiel. Jedem Spiel entspricht, wie wir gesehen haben, auf der höheren Stufe eine Kunst. Folgendes Schema mag das noch einmal veranschaulichen:

Akustisches Sinnesspiel	Musik
Optisches Sinnesspiel	Ornamentik
Bewegungsspiel	Tanz
Dramatisches Spiel	Schauspielkunst, Dramatik
Bilderbuchbesehen	Malerei
Puppenspielen	Plastik
Bauspiel	Baukunst
Geschichtenerzählen	Epik.

Nur für die Lyrik wüsste ich keine Analogie. Aber Kinder geben ja ihren Gefühlen oft in halb sinnlosen gesungenen Worten Ausdruck, und auch hier stellt das Kinderlied die Vermittelung her.

Für die Frage nach der Entwickelung des Spieltriebes ist es nun sehr wichtig, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Tiere spielen. Und zwar kennen sie nicht nur, wie man vielleicht denken könnte, die Sinnes- und Bewegungsspiele, sondern auch die Illusionsspiele. Ja man kann sagen, dass fast jedes Spiel der Menschen seine Analogie unter den Spielen der Tiere hat — abgesehen von den Verstandes- und Hazardspielen, was sich ja von selbst versteht.

Ein Sehspiel der Tiere, das schon die Freude am Glanz und an bunten Farben bekundet, ist das Sammeln bunter und glänzender Gegenstände, das man bei Elstern, Raben und Krähen, bei gewissen Nagetieren Südamerikas und Kaliforniens, beim Bayavogel und den Laubenvögeln von Neusüdwales beobachtet hat. Wenn Nagetiere Glasscherben, Steinchen, Nägel u. s. w. zusammentragen und sie ohne sichtbaren praktischen Zweck um ihre Löcher herumlegen, wenn Vögel ihre Nester mit Federn, Muscheln, Beeren oder bunten aufgespiessten Käferchen schmücken, so geht dies offenbar auf denselben Trieb zurück, der Kinder und Naturvölker dazu

treibt, bunte und glänzende Gegenstände zu sammeln und ihr Heim oder ihren Körper damit auszuschmücken. Es ist die Freude am Glanz und an der Farbe und das Bedürfnis, sich selbst und sein Heim vor anderen auszuzeichnen, was dieser Thätigkeit zu Grunde liegt. Dass der Schmucktrieb sich bei einigen Arten sogar produktiv äussert, lässt vermuten, dass andere, bei denen das nicht der Fall ist, diesen Reizen gegenüber wenigstens eine rezeptive Genussfähigkeit haben. Besonders wird das von Vögeln und Schmetterlingen, überhaupt von Arten zu gelten haben, die eine reichere Hautzeichnung, ein buntes Gefieder oder ein buntes Fell haben. Die Farbe und der Glanz dienen den Individuen dieser Arten gewiss nicht nur als Erkennungszeichen bei der Paarung, sondern bieten ihnen auch einen starken sinnlichen Reiz. Und es ist wohl möglich, dass die Fortpflanzung durch diesen einigermassen gefördert wird. Wenn auch meines Wissens kein Beispiel dafür bekannt ist, dass Tiere ihren eigenen Körper mit anderen Gegenständen schmücken, so nimmt man doch mit Recht an, dass sie auf die Reize, die ihnen die Natur verliehen hat, eitel sind und sie auch bei anderen Individuen zu würdigen wissen. Eine Verbindung mit dem sexuellen Triebe hat man daraus erschlossen, dass Glanz und Farbe unter den sekundären sexuellen Merkmalen eine grosse Rolle spielen, indem meistens — umgekehrt wie bei den Menschen — die Männchen als die um die Gunst der Weibchen Werbenden bunter und reicher ausgestattet sind als diese. Auch gehört bekanntlich in der Vogelwelt das Zeigen des Gefieders, das Sträuben der Federn, das Radschlagen u. s. w. zu den Bewerbungserscheinungen. Darwin hat diese mit der sexuellen Auslese in Verbindung gebracht. Es scheint aber Thatsache zu sein, dass das Zeigen der Farben keineswegs nur zum Zwecke der Bewerbung ausgeführt wird, sondern auch unabhängig davon, in der Form des Spiels auftritt. In diesem Falle wird man es als einen Ausdruck reiner Eitelkeit, einer Freude an der Selbstdarstellung im allgemeinen, der Lust an Glanz und Farbe überhaupt aufzufassen haben. Es liegt kein Grund vor zu bezweifeln, dass auch dies eine Vorstufe des Körperschmuckes und der dekorativen Kunst ist.

Noch bekannter sind die Hörspiele der Tiere. Sie kleiden sich zum grossen Teil in die Form des Geräusches wie z. B. das Schnurren der Katzen, das Bellen der Hunde, das Gurgeln der Rohrdommeln, das Rasseln der Truthähne und Pfauen mit ihren Federn, das Zirpen der Grillen, das Balzen der Auerhähne, das

Schlagen der Affen an tönende Gegenstände u. s. w. Zuweilen nehmen sie aber auch die Form von regelmässigen Tönen oder Tonfolgen an, und dass diese der Musik sehr nahe stehen können, zeigt der Gesang der Vögel und das Tonleitergeschrei des Gibbon. Hier haben wir das rhythmisch-melodische Element schon in den Anfängen seiner Entwickelung, wenn auch noch in verhältnismässig einfachen Formen. Dass das Tier aus denselben Gründen Töne von sich giebt, aus denen der Mensch singt, ist gewiss eine naheliegende Vermutung. Der Mensch singt aber nicht nur wenn er verliebt ist, sondern auch zu anderen Zeiten. Es ist also nicht nötig, diese Geräusche mit der sexuellen Auslese in Verbindung zu bringen. Oft mögen sie als Erkennungszeichen der Gatten, oft auch zum Locken dienen, und dann sind sie eben dieses praktischen Zwecks wegen da, also keine Spiele. Aber ebenso oft und vielleicht öfter werden sie aus einer reinen Spielstimmung heraus betrieben, als einfacher Ausdruck eines Lustgefühls, von dem das Tier beseelt ist. An eine Stimmungs- und Bewegungsillusion im Sinne der Musik wird man hier noch nicht zu denken haben. Die Hörspiele entsprechen vielmehr der Freude am sinnlichen Wohlklang der Töne.

Auch Bewegungsspiele können wir bei den Tieren nachweisen. Das planlose Rennen der Hunde ohne sichtbaren Zweck, das stundenlange fruchtlose Kreisen der Raubvögel in der Luft, das spielende Schnellen der Fische aus dem Wasser, die rhythmischen Bewegungen wilder Tiere in ihren Käfigen, das Sichschaukeln mancher Affen in den Zweigen der Bäume, das Tanzen der Mücken in der Luft und so vieles andere ist gewiss oft reines Spiel. Der Instinkt der Bewegung treibt die Tiere dazu, in Zeiten, wo ihnen ein äusserer Anlass zur Bewegung fehlt, spielende Bewegungen auszuführen und dadurch ihre Kräfte zu bethätigen. Ob ihnen dabei zuweilen ein imaginärer Zweck vorschwebt, muss dahingestellt bleiben. Auch ohne das sind diese Bewegungen, die ja zum Teil rhythmisch ausgeführt werden, Vorstufen der Kunst, speziell des Tanzes. Man hat Bewegungsspiele bei Tieren beobachtet, die sich den Tänzen sehr nähern. Es giebt eine Kibitzart, die wie es heisst regelrechte Tänze zu dreien oder vieren nach Art unserer Kontretänze ausführt.

Weniger bekannt sind die Bauspiele der Tiere. Man weiss zwar, dass sie sich oft sehr komplizierte Höhlen und Nester bauen. Aber das ist eine praktische Thätigkeit, die man nicht als Spiel bezeichnen darf. Daneben giebt es aber richtige Bau-

spiele. Vögel machen auch in Zeiten, wo sie nicht die Absicht haben, Nester zu bauen, z. B. in der Gefangenschaft, Bau- und Flechtversuche, indem sie Strohhalme, Fäden und dergleichen ohne sichtbaren Zweck um die Gitter ihres Käfigs schlingen. Bauten, die wegen ihrer kunstvollen Konstruktion mit denen der Menschen verglichen werden können, sind die der Biber. Die seltsamsten Kunstbauten, die von Tieren ausgeführt werden, sind aber die Lauben, die sich die Laubenvögel von Neusüdwales bauen, und deren künstlerischer Charakter sich daraus ergiebt, dass sie nicht nur im Gegensatz zu den Nestern gar keinem praktischen Zwecke dienen, sondern auch einen Schmuck von allerlei buntem Flitter erhalten. Sie werden mit Vorliebe als Schauplatz für die Liebesspiele der Erbauer benutzt. Hieraus und aus anderen Anzeichen schliesst man, dass auch der Bautrieb in Beziehung zu sexuellen Verhältnissen steht.

Besonders interessant ist nun für uns, dass auch die Tiere das Illusionsspiel kennen. Da haben wir zunächst das Kampfspiel. Wer hätte nicht schon Hunde beobachtet, die sich im Spass anbellen, anknurren, die Zähne gegeneinander fletschen, aufeinander losfahren und sich scheinbar ineinander verbeissen, ohne sich doch etwas zu leide zu thun? Oder Böcke und Rinder, Rehe und Hirsche, die mit gesenkten Köpfen aufeinander losgehen, ohne sich doch ernstlich zu stossen? Gewisse Tiere wie die Kampfläufer und Ameisen führen sogar regelrechte Kampfspiele auf, indem sie sich besondere Kampfplätze herrichten und auf ihnen paarweise vor einer herumstehenden Korona kämpfen.

Ich weiss nicht, wie man diese Spiele ohne die Annahme einer bewussten Selbsttäuschung erklären will. Die Tiere thun doch offenbar beim Kampfe so, als ob sie die erbittertsten Feinde wären, sich leidenschaftlich hassten, sich tödlich verwunden wollten. Aber sie machen, ebenso wie die Knaben beim Balgen, auf halbem Wege Halt und hüten sich wohl, einander zu verletzen. Denn sie wissen ganz genau, dass der erste wirkliche Biss oder Stoss den Gegner reizen, das Spiel in Ernst umschlagen lassen und damit unmöglich machen würde. Instinktiv ist an diesen Spielen nur der Trieb zum Kampf, der, da er sonst keine Bethätigung findet, sich einen imaginären Zweck schafft, um dessentwillen er dazusein scheint. Die Form, in die sich das Spiel kleidet, kann mit dem Instinkt allein nicht erklärt werden.

Noch interessanter sind die Jagdspiele der Tiere. Wenn

Hunde sich gegenseitig jagen, ohne doch etwas anderes voneinander zu wollen als sich einzuholen und dann vom Rennen abzulassen, wenn sie dem von ihrem Herrn geschleuderten Steine eifrig nachlaufen, als wenn er eine Maus oder sonst ein Beutetier wäre, wenn sie grimmig in ein Stück Holz beissen, als ob sie einen Knochen oder ein Stück Fleisch vor sich hätten, so spielen sie. Wenn Katzen einem rollenden Garnknäuel nachlaufen, es immer wieder fortstossen und einzuholen suchen, die Krallen und Zähne hineinschlagen, so weiss ich nicht, wie man das ohne die Annahme einer bewussten Selbsttäuschung erklären will. Denn wenn man auch annehmen wollte, dass das junge Tier die ersten Bewegungen dieser Art instinktiv, d. h. unter dem Einfluss eines unbewussten Triebes, der ihm durch die Übung seiner Vorfahren angeboren ist, ausführte, so würde man doch von dem Augenblick an, wo es in den toten Gegenstand einmal hineingebissen hat, das volle Bewusstsein der Scheinthätigkeit voraussetzen müssen. Ohne diese Annahme könnte man die fortwährende Wiederholung eines ganz fruchtlosen Versuchs unmöglich erklären. Und dass der Genuss dabei ebenfalls auf dem Reiz der Illusion beruht, ergiebt sich einfach daraus, dass die fortwährende Enttäuschung unmöglich Lust gewähren kann. Das Tier steigert sich eben aus dem Zustande des Wissens, dass es mit einem toten Gegenstand spielt, fortwährend in den des Glaubens hinein, ein lebendiges Tier vor sich zu haben, fällt dann wieder, sobald es hineinbeisst, aus der Illusion heraus, steigert sich wieder hinein u. s. w. Kurz, wir haben es hier — mutatis mutandis — genau mit demselben Vorgang zu thun wie beim Kunstgenuss, nämlich einem Hinundheroszillieren zwischen zwei heterogenen Vorstellungen. Der Einwand, dass man bei der mangelnden Intelligenz der Tiere hier nur von Instinkt sprechen könne, ist ganz hinfällig. Man traut einer Katze doch wohl zu wenig Verstand zu, wenn man entweder glaubt, sie hielte das Garnknäuel dauernd für ein wirkliches Tier, oder sie gäbe sich mit einem Gegenstande, der für sie immer nur ein totes Garnknäuel wäre, diese vergebliche Mühe.

Auch Liebesspiele kommen bei Tieren vor. Allerdings ist es nicht leicht, sie von den Bewerbungsthätigkeiten zu unterscheiden, da ihre Formen auch hier denen der Bewerbung ähneln. Dennoch kann über den Unterschied theoretisch kein Zweifel sein. Der Pfau schlägt sein Rad, der Tauber girrt und der Truthahn bläht sich auf, auch wenn das Weibchen nicht gegenwärtig

ist. Ein blosses Wohlgefühl, ein Überschuss an Kraft genügt, um eine zwecklose spielende Thätigkeit zu veranlassen, die bei Anwesenheit des Weibchens wahrscheinlich einen sehr realen Zweck haben würde. So wird z. B. eine drollige Geschichte von einem Tauber erzählt, der eine in den Hof geworfene Bierflasche stundenlang umtänzelte und umgirrte, wahrscheinlich weil die Form der Flasche und ihr Flug durch die Luft ihn an eine Taube erinnert und Gefühle in ihm geweckt hatte, die sich nun in Ermangelung von etwas Besserem ganz auf dieses Scheinobjekt, dieses Surrogat warfen. Wenn junge Antilopen schon im Alter von sechs Wochen, also lange vor der Geschlechtsreife, Bespringübungen machen, so kann das wohl als instinktive Thätigkeit aufgefasst werden. Wenn aber erwachsene Hunde ohne praktischen Erfolg oder auch nur einen realen Zweck dieselben Bewegungen ausführen, so kann man das nur unter Annahme einer bewussten Selbsttäuschung erklären.

Aus alledem ergiebt sich, dass die bewusste Selbsttäuschung nicht erst eine Errungenschaft des Menschen ist, sondern schon in der Tierwelt auftritt. Allerdings hat sie hier noch nicht die Verbreitung wie beim Menschen. Während bei diesem die Illusionsspiele überwiegen, bilden beim Tier die Sinnes- und Bewegungsspiele die Mehrzahl. Nicht jedes Spiel der Menschen hat eine Analogie im Leben der Tiere. Dass das Tier keine Verstandes- und Hazardspiele kennt, ist begreiflich. Aber schon die Geschicklichkeitsspiele sind ihm nicht fremd. Und auch bei ihnen spielt die Nachahmung eine grosse Rolle. So drehen z. B. Affen, ohne dazu angeleitet zu werden, einfach in Nachahmung ihrer Herren Schrauben auf, stecken Schlüssel in die Schlüssellöcher, zünden Fidibusse an u. s. w. Papageien und Stare lernen auch ohne Abrichtung Wörter und Sätze, die sie öfter hören, Elstern ahmen sogar das Geräusch von knarrenden Wetterfahnen und Thüren nach. Ob man dabei zuweilen ein Rollenbewusstsein voraussetzen muss, mag dahingestellt bleiben. Wäre es der Fall, so hätten wir es strenggenommen mit Illusionsspielen zu thun. Besondere Nachahmungsspiele zu unterscheiden empfiehlt sich auch hier nicht, denn die Nachahmung tritt bei allen Spielen hervor. So hat man z. B. festgestellt, dass Vögel zwar auch ohne das Vorbild ihrer Eltern Nester bauen und singen lernen, dass aber die Nachahmung den Erfolg steigert und nie ganz durch den Instinkt ersetzt werden kann. Sie ist es, die

die Formen im einzelnen ausbildet, während der Instinkt nur die Veranlassung zur Thätigkeit überhaupt giebt.

Von den zahlreichen Illusionsspielen der Kinder finden wir bei den Tieren nur die Kampf- und Jagdspiele, von denen der Erwachsenen nur die Liebesspiele. Kein Wunder, denn gerade Kampf, Jagd und Liebe sind die drei stärksten Instinkte der Tierwelt, diejenigen, auf denen Ernährung und Fortpflanzung hauptsächlich beruhen. Alle die zahlreichen dramatischen Spiele, die wir bei Kindern beobachten können, sind dem Tier wie es scheint unbekannt.

Besonders wichtig ist es, dass die Tiere das plastische und malerische Illusionsspiel nicht kennen, von dem epischen, das ja die Sprache voraussetzt, ganz zu schweigen. Wenn man Affen oder Hunden kleine Nachbildungen ihrer Art vorhält, erkennen sie sie nicht oder betrachten sie wenigstens mit einem gewissen Ausdruck von Angst und Scheu, der den Gedanken an ästhetischen Genuss ausschliesst. Ob Tiere gemalte Tiere wiedererkennen, steht dahin. Die früher citierten Illusionsanekdoten (I 171, 174, 183) scheinen es allerdings zu beweisen, doch wird es von anderen bestritten und ich selbst habe darüber keine Beobachtungen gemacht. Ich vermute, dass ein Hund unter normalen Verhältnissen das Bild eines Hundes nicht als Hund sondern als Bild ansieht. Nur soviel ist ganz sicher, dass Tiere sich einem Bilde gegenüber keiner bewussten Selbsttäuschung hingeben können. Denn all jene Anekdoten laufen auf eine wirkliche Täuschung hinaus. Wenn Bullen plastische Kühe bespringen oder Hunde auf gemalte Hunde losfahren oder Vögel an gemalten Trauben picken, so geben sie sich eben keiner bewussten, sondern einer wirklichen Selbsttäuschung hin. Das freie Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, das dem Menschen einen so hohen Genuss bereitet, ist ihnen wenigstens der Plastik und Malerei gegenüber fremd.

Selbst die Seh- und Hörspiele sind bei den Tieren noch in den ersten Stadien der Entwickelung stehen geblieben. Eine ganz elementare Freude am Glanz und der bunten Farbe ist zwar bei vielen von ihnen vorauszusetzen. Aber nur bei einigen Arten hat sich daraus der Sammeltrieb, bei keinem der systematische Körperschmuck, geschweige denn das Ornament entwickelt. Zum Tanz und zur Musik finden sich nur die allerersten Ansätze. Ob die Tiere das Pflegespiel kennen, ist zweifelhaft, die Beobachtungen, die man in dieser Beziehung mit Pavianen gemacht haben will, werden nicht von allen Forschern anerkannt.

So ist also der Unterschied von Tier und Mensch noch immer auch in dieser Beziehung gross genug. Aber was das wichtigste ist, es zeigt sich hier eine Entwickelung, die schon auf der tierischen Stufe ansetzt und in die menschliche hinübergreift. Tier- und Menschenseele werden hierdurch wiederum zu einer Einheit zusammengebunden. Man sieht, dass die ersten Spuren der Kunst schon auf niedere animalische Stufen zurückgehen und dass mit der Steigerung der Intelligenz auch eine Steigerung und Verfeinerung des Spieltriebes, schliesslich ein Übergang vom Spiel zur Kunst stattfindet.

SECHZEHNTES KAPITEL

ZWECK UND ENTSTEHUNG DER KÜNSTLERISCHEN ILLUSION

WENN nun die Kunst dem Spiel wirklich so ähnlich ist, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, so dass man sie geradezu als ein höheres verfeinertes Spiel bezeichnen kann, so liegt auf der Hand, dass auch der Zweck beider Thätigkeiten derselbe sein muss. Und da Spiel der allgemeinere, Kunst der engere Begriff ist, so kann man die Frage nach dem Zweck der Kunst nicht besser beantworten, als indem man zunächst eine Erklärung für den Zweck des Spiels zu gewinnen sucht. Genau die Bedeutung, die das Spiel für das körperliche Leben hat, hat die Kunst für das geistige, und genau denselben Nutzen, den jenes dem Kinde bringt, bringt diese dem Erwachsenen. Und wenn es eine allgemeine Theorie des Spiels giebt, die sich mit allen Thatsachen vereinigen lässt, so gilt diese gleichzeitig auch für die Kunst. Da aber das Wesen der Kunst in der Illusion besteht, so spitzt sich die Frage gleich zu der anderen zu: Was ist der Zweck des Illusionsspiels? Oder aber: Wie ist die Illusion

in das Spiel hineingekommen, welchen Zweck erfüllt sie da und welchen Nutzen bringt sie dem Individuum und der Gattung?

Wenn wir hier von einem Zweck der Kunst sprechen, so setzen wir uns damit keineswegs in einen Gegensatz zu der Definition der Kunst als einer „von praktischen Interessen losgelösten" Thätigkeit. Denn wir denken dabei natürlich nicht an einen dem Künstler beim Schaffen und dem Geniessenden beim Genuss bewussten Zweck, sondern an ein höheres Ziel, eine biologische Aufgabe der Kunst. Dass Spiel und Kunst neben ihrem Lustwert für das Individuum eine solche Aufgabe haben, ist selbstverständlich. Thätigkeiten, die im Leben eine so grosse Rolle spielen, um die sich in einem gewissen Lebensalter alle Interessen des Menschen drehen, können nicht um der blossen individuellen Lust willen da sein. Es wäre gewiss verkehrt, in ihnen nur ein leichtes Genussmittel, eine zwecklose, tändelnde und überflüssige Thätigkeit zu erblicken. Vielmehr wird es sich mit ihnen ebenso wie mit anderen biologischen Funktionen des Organismus verhalten, die dem Individuum Lust gewähren, z. B. dem Essen und Trinken, dem Sichschützen gegen Kälte und Nässe, dem Baden, der Ruhe nach der Arbeit, der Fortpflanzung u. s. w. Sie alle werden vom Einzelnen zunächst um der Lust willen gesucht, die sie ihm bereiten, weiter denkt er in den meisten Fällen nicht. Aber diese Lust ist, wie jedermann weiss, nicht ihr letzter Zweck, sie haben eine viel höhere biologische Aufgabe. Sie sind dazu da, das Individuum am Leben zu erhalten, zu kräftigen und fortzupflanzen. Und dadurch dienen sie der Erhaltung der Gattung. Wer behaupten wollte, Kunst und Illusionsspiel wären nur dazu da, dem Menschen den prickelnden Reiz der Illusion zu verschaffen, der würde ebenso an der Wahrheit vorbeischiessen wie derjenige, der behaupten wollte, das Essen sei nur dazu da, den Gaumen und die Zunge zu reizen. Eine Ästhetik, die dabei stehen bliebe, hätte sich von vornherein gerichtet.

Leider gehen nun aber die Ansichten über den Zweck des Spiels auseinander. Zwar stehen wir heutzutage nicht mehr auf dem Standpunkt jener älteren pedantischen und freudlosen Pädagogik, die das Spiel als die Hauptgefahr der Erziehung ansah und es für die wichtigste Aufgabe des Erziehers hielt, den Spieltrieb zu bekämpfen. Im Gegenteil unsere vernünftigen Pädagogen erkennen den Wert des Spiels vollauf an, und dadurch ist es auch der Ästhetik leichter gemacht, die Kunst mit ihm unter einen Gesichtspunkt zu bringen. Aber über seinen eigentlichen Zweck herrscht doch auch

jetzt noch keine Übereinstimmung. Das beruht darauf, dass man sehr häufig den Fehler macht, den Wert des Spiels nach dem unmittelbaren Nutzen, den es im einzelnen Falle für den Menschen hat, zu bestimmen. Und dabei treten dann natürlich die besonderen Interessen jedes Beurteilers, sein Beruf, seine Neigung in einseitiger Weise hervor.

So haben z. B. Lehrer im allgemeinen eine Neigung, den Wert des Spiels in dem unmittelbaren erzieherischen Erfolge zu erblicken, den es hat. Sie billigen nur das Spiel, das irgendwie in den Dienst der Erziehung gestellt werden kann, die Kinder in irgend einer Richtung besser, geschickter und tüchtiger macht. Das entspricht also genau der Auffassung der Kunst, die man mit dem Worte Tendenz zu bezeichnen pflegt. Wer den Wert eines Spiels nach dem unmittelbaren pädagogischen Nutzen beurteilt, den es hat, der thut dasselbe wie derjenige, der den Wert eines bestimmten Kunstwerks nach der Bedeutung der Tendenz einschätzt, die ihm zu grunde liegt.

Aber dieser erzieherische Gesichtspunkt lässt sich höchstens auf die Spiele der Kinder anwenden. Auch die Erwachsenen spielen ja aber. Und wenn sich z. B. ein reifer Mann oder ein Greis einem Spiele hingiebt, so kann der Nutzen, den er davon hat, doch unmöglich der der Erziehung sein. Und was ist überhaupt Erziehung? Dazu gehört sehr vielerlei. Zunächst giebt es eine körperliche und eine geistige Erziehung. Der Militär und der Arzt, überhaupt Leute, die vorwiegend für die Ausbildung des Körpers Interesse haben, werden diejenigen Spiele am höchsten schätzen, die am meisten zur gesunden und kräftigen Entwickelung des Körpers beitragen, Gelehrte diejenigen, die den Geist am meisten ausbilden, das Wissen am meisten vermehren. Techniker werden höchstwahrscheinlich die Geschicklichkeitsspiele bevorzugen, Künstler die Seh- und Hör- und Illusionsspiele, Nationalökonomen und Ethiker diejenigen, die das Kind zur sozialen Auffassung des Lebens und zur Bildung des Charakters erziehen. So wird jeder seine persönliche Auffassung vom Beruf des Menschen dem Spiel unterlegen und es wird sich daraus eine Fülle divergierender Richtungen ergeben, deren jede in ihrer Art eine Berechtigung hat, während doch keine für sich das einzige Recht in Anspruch nehmen kann.

Da entsteht denn die Frage, ob es nicht richtiger ist, den Nutzen des Spiels von dem jeweiligen Inhalt, der jeweiligen Tendenz eines einzelnen Spiels loszulösen und in etwas Allgemeinerem,

Durchgreifenderem und Höherem zu sehen. Dies ist in der That die Auffassung der meisten Gelehrten, die neuerdings über das Spiel geschrieben haben. Man hat sich längst geeinigt, bei seiner Erklärung nicht den unmittelbaren Erfolg einer einzelnen Spielgattung, sondern den höheren Beruf der Spielthätigkeit überhaupt zum Gegenstand der Fragestellung zu machen. Und den grossen Nutzen einer Vergleichung des Spiels und der Kunst sehe ich eben darin, dass dieser allgemeinere Gesichtspunkt, von dem bei der Beurteilung des Spiels längst ausgegangen wird, nun auch in der Kunst mit Erfolg angewendet werden kann.

Am verbreitetsten ist wohl die Ansicht, dass das Spiel zur Erholung diene. Und das sagt man ja auch gewöhnlich von der Kunst. Man geht ins Theater oder ins Konzert oder auf einen Ball, um sich zu erholen. Was heisst das? Es heisst, dass die Muskeln, Sinnesorgane, Gefühls- und Verstandeskräfte, die für gewöhnlich durch die ernsten Lebensaufgaben in Anspruch genommen werden, sich dadurch frisch erhalten, dass man sie zuweilen ausspannt und statt ihrer andere in Thätigkeit setzt. Aber diese Erklärung genügt nicht. Warum braucht der Mensch, um einen Teil seiner Organe auszuruhen, den anderen anzustrengen? Könnte er sich nicht einfach schlafen legen?

Eine zweite Erklärung ist die, dass das Spiel aus einem Überschuss an Kraft entstehe, eine Folge überschüssiger angesammelter Energie sei, die zur Entladung dränge. Das ist ja ohne Zweifel richtig. Nur bleibt dabei, wie man mit Recht hervorgehoben hat, unklar, warum auch diejenigen spielen, die augenblicklich gar keinen Überschuss an angesammelter Kraft haben. So spielen z. B. Kinder und Tiere sehr oft mit grösster Lebhaftigkeit, wenn sie scheinbar durch vorhergehende ernste Thätigkeit völlig abgespannt sind. Es scheint oft geradezu, als ob sie durch das Spiel ihre Müdigkeit überwinden, ihre gesunkenen Lebenskräfte wieder heben wollten. Und auch der Erwachsene spielt fast nur nach gethaner Arbeit, abends, wenn er von des Tages Last und Mühe erschöpft ist. Es ist ja richtig — und welcher Tennisspieler hätte das nicht schon an sich beobachtet? — dass man im Zustand geistiger und körperlicher Frische besser spielt, mehr Geschicklichkeit und Kraft entwickelt als wenn man müde ist. Aber das Bedürfnis nach Spiel ist oft gerade während der Ermüdung am grössten, und man kann durchaus nicht sagen, dass ein Überschuss an unangewendeter Kraft seine Vorbedingung sei. Gerade ein ermüdeter Organismus wird

sehr häufig durch das Spiel wieder erfrischt und zu neuer Leistungsfähigkeit angestachelt.

Ein dritter Erklärungsversuch, der neuerdings besonderen Anklang gefunden hat, ist der, dass das Spiel eine Einübung derjenigen Thätigkeiten sei, die der Mensch im Leben brauche. Deshalb sei die klassische Zeit des Spiels die Jugend. Das Kind übe sich spielend auf die Thätigkeiten ein, die es im erwachsenen Alter bei der Erfüllung seiner Berufspflichten vollziehen muss, und so habe sich das Spiel allmählich durch die natürliche Auslese bis zu der Stufe entwickelt, die wir jetzt vor uns sehen.

Auch dies ist ohne Zweifel richtig. Nur glaube ich, dass damit der Schwerpunkt zu sehr auf das Jugendspiel gelegt wird, in dem wir doch nur eine besondere Form einer allgemeineren Thätigkeit zu erkennen haben. Wenn es vielmehr eine Thatsache ist, dass auch der Erwachsene spielt, wenn ausserdem die Kunst eine einfache Fortsetzung des Jugendspiels, gewissermassen das Spiel des Erwachsenen ist, so fragt sich doch, ob man nicht nach einer noch allgemeineren Erklärung suchen muss. In der That giebt es eine Theorie, die alle anderen, so weit sie richtig sind, umfasst und ausserdem den Vorteil hat, sowohl auf alle Spiele als auch auf alle Künste zu passen. Das ist die Theorie der Ergänzung. Ich habe diese schon unter der Hand bei der Erklärung einzelner Spiele angedeutet und muss sie nunmehr ausführlicher begründen. Sie ist durchaus nicht neu oder originell, sondern entspricht einem allgemeinen Gefühl und lässt sich durch zahlreiche Zeugnisse aus Dichter- und Künstlermund belegen.

Nach der Ergänzungstheorie ist das Spiel und die Kunst für den Menschen ein Ersatz der Wirklichkeit. Diesen Ersatz schafft sich das Individuum sowohl in der Jugend wie im Alter infolge eines instinktiven Bedürfnisses immer dann, wenn ihm das Leben mit seiner Lückenhaftigkeit die Vorstellungen, Gefühle, Gedanken und Handlungen versagt hat, die doch zum menschlichen Wesen dazugehören.

Jedes Individuum hat eine Anzahl Instinkte, d. h. angeborene Triebe mit auf die Welt bekommen. Diese bestehen in dem Bedürfnis gewisse Handlungen zu vollziehen, gewisse Gefühle zu erleben, die dem Wesen seiner Art entsprechen, zur Erhaltung seiner Gattung notwendig sind. Sowohl das Tier wie der Mensch, sowohl der Erwachsene wie das Kind haben einen unbewussten

Drang, ihre Organe zu bethätigen, ihren Körper zu bewegen, sich Vorstellungen und Gefühle zu verschaffen, die in irgend einer Weise charakteristisch für ihre Gattung und Art, ihr Alter, ihr Geschlecht u. s. w. sind. Wie diese Instinkte in das Individuum hineingekommen sind, ist nicht Sache des Ästhetikers zu entscheiden. Die Entscheidung wird immer eng mit der Weltanschauung zusammenhängen. Der religiöse Dogmatiker sieht — entsprechend seiner teleologischen Auffassung — im Instinkt etwas dem Menschen von einer höheren Macht Eingepflanztes, was entweder zu seinem Besten oder zu seinem Schaden dient, also durch die Erziehung entweder entwickelt oder zurückgedrängt werden muss. Der Metaphysiker sieht in dem Instinkt, dem Unbewussten, das Walten einer transcendentalen Macht, der Idee, die als das höchste die Welt beherrschende Prinzip auch das Individuum in seiner Thätigkeit bestimmt und in der Richtung zu sich selbst, zum Absoluten emporzieht. Der Naturforscher erklärt ihn als den durch Selektion zweckmässig gewordenen Trieb, solche Thätigkeiten auszuführen, die im Interesse des Individuums und der Gattung liegen.

Alle diese Erklärer sind aber darin einig, dass der Instinkt etwas Unbewusstes ist, dass die instinktiven Handlungen Reflexhandlungen sind, bei denen die Empfindungen sich unmittelbar in Bewegung umsetzen. Man hat sich eben gewöhnt alle diejenigen Thätigkeiten der Lebewesen, die nicht mit vollem Bewusstsein ausgeführt werden, als instinktiv zu bezeichnen. So sind z. B. nach dieser Auffassung die zweckmässigen und zwecklosen Bewegungen der neugeborenen Tiere oder Säuglinge instinktiv. Die Naturwissenschaft nimmt wohl mit Recht an, dass der Drang solche Bewegungen auszuführen dem Individuum durch die jahrhunderte- und jahrtausendelange Thätigkeit seiner Vorfahren angeboren sei, dass die Handlungen, die diese Vorfahren im Laufe vieler Generationen als Ernsthandlungen, zur Erwerbung ihres Lebensunterhalts oder sonst im Kampf ums Dasein vollzogen haben, als Instinkte im Individuum weiterleben.

Mag dem nun sein, wie ihm wolle, jedenfalls hat das Individuum durch diese Vererbung einen Trieb bestimmte Handlungen auszuführen, sich Gesichts- und Gehörseindrücke zu verschaffen, Gefühle zu erleben, die entweder ihm selbst oder der Gattung oder beiden nützlich sind. Der blosse Instinkt freilich, d. h. der blinde nicht durch die Vernunft geregelte Trieb, kann unter Umständen dem Individuum oder der Gesamtheit zum Schaden ge-

reichen, auch wohl ganz degenerieren. Aber an sich, in seiner ursprünglichen Form, muss er sich immer auf etwas beziehen, was dem Menschen nötig ist, der Erhaltung der Gattung dient.

Nun bringt es aber die Entwickelung der menschlichen Kultur, die Rücksicht der Individuen aufeinander und auf das Ganze mit sich, dass der Mensch nicht immer Gelegenheit hat, diese Thätigkeiten, die zu seinem Wesen gehören und für ihn ein Bedürfnis sind, wirklich zu vollziehen. Die im Laufe der Zeit eingetretene Arbeitsteilung, die Beschränkungen und Beengungen, denen das Individuum gegenwärtig überall ausgesetzt ist und mit Rücksicht auf seine Mitmenschen ausgesetzt sein muss, hat zur Folge, dass niemand im Leben die Möglichkeit hat, alles das zu thun oder zu erleben, wozu ihn sein Instinkt drängt. So hat z. B. jeder Mensch den Instinkt der Fortpflanzung. Dieser kommt aber nur in ganz seltenen Fällen in dem Alter zur Bethätigung, in dem er zuerst auftritt, und findet auch nachher meistens keine Befriedigung in dem Umfange, in dem er sich äussert. So sind unzählige Menschen nicht im stande, ihren Hunger und Durst zu den Zeiten und in dem Umfange zu befriedigen, wie es die Stärke des Triebes eigentlich verlangen würde.

Ähnliches kann man schon in der Tierwelt beobachten. Besonders den Haustieren ist durch die Art ihrer Lebensführung und Ernährung die Bethätigung der wichtigsten Triebe unmöglich gemacht. Der Haushund, der täglich zur bestimmten Zeit sein Fressen aus der Hand seines Herrn empfängt, die Katze, die ohne ihr Zuthun mit Milch und Brot gefüttert wird, haben keine Gelegenheit, ihren Jagd- und Raubinstinkt in genügender Weise zu bethätigen. Die Folge davon ist die, dass sie Kampf- und Jagdspiele spielen, indem sie sich ein Objekt ihrer Kampf- und Jagdlust fingieren, das ihnen die fehlende Wirklichkeit ersetzt. Es ist kein Zufall, dass von allen Tieren die Haustiere am meisten spielen.

Aber auch im Zustande der Freiheit kann das Tier sehr häufig an der Ausübung seines Instinkts gehindert sein. Nicht immer steht ihm die Beute, die es zum Lebensunterhalt braucht, in genügendem Masse zur Verfügung. Zuweilen ist es ihm auch aus anderen Gründen nicht möglich auf die Jagd zu gehen. Daher kommt es, dass auch die in Freiheit lebenden Tiere sehr häufig spielen.

Überall entlehnen nun die Lebewesen die Formen ihres Spiels der ernsten Thätigkeit. Tiere, die um ihre Beute zu erhaschen springen müssen, bewegen sich auch im Spiel gern springend.

Solche, bei denen sich die Jagd in der Form des Laufes vollzieht, rennen gewöhnlich auch im Spiel. Marder lieben Kletterspiele, Raubvögel kreisen stundenlang zwecklos in der Luft, Rinder bekämpfen sich spielend mit den Hörnern, Schwalben streichen auch wenn sie keine Mücken fangen nahe über dem Erdboden her u. s. w. Es ist gewiss eine falsche Auffassung, wenn man die Übereinstimmung dieser Spielhandlungen mit der Ernstthätigkeit auf eine bewusste Nachahmung der letzteren zurückführt. Vielmehr liegt der Trieb solche Bewegungen zu vollziehen, instinktiv im Tier und äussert sich nur in Ermangelung einer ernsthaften Bethätigung in dieser spielenden Form.

Der moderne Kulturmensch hat mit einem Haustier eine verzweifelte Ähnlichkeit. Die Beschränktheit und Gleichmässigkeit, mit der sich in unserem geregelten bürgerlichen Leben, bei unseren gesitteten Gesellschaftsformen das Leben des Einzelnen vollzieht, bringt es mit sich, dass jeder, der Arme sowohl wie der Reiche, der Starke sowohl wie der Schwache, der Begabte sowohl wie der Unbegabte ein unvollkommenes, lückenhaftes Dasein führt. Es ist wirklich erstaunlich, wie gering die Zahl der Vorstellungen, Gefühle und Thätigkeiten ist, die ein normaler Mensch von heutzutage zu erleben und zu vollziehen Gelegenheit hat. Der Arbeiter, der sechs Tage der Woche vom Morgen bis zum Abend damit zubringt, in einem rauchigen schlecht gelüfteten Fabrikraum irgend eine mechanische Handreichung zu verrichten, der Kaufmann, der an seinem Pult stehend den ganzen Tag vom Morgen bis zum Abend rechnen muss, der Gelehrte, der an seinem Schreibtisch sitzend eine vielleicht bedeutende, aber doch im Grunde höchst einseitige Gedankenarbeit vollzieht, sie sind alle nur halbe Existenzen. Es giebt eine Menge ethisch bedeutender Gefühle, Mut, Aufopferung, Nächstenliebe, Vaterlandsliebe, Stolz, Demut, Hass, Furcht, Verzweiflung, Mitleid, Grauen, Verachtung, zu denen das gewöhnliche Leben dem Menschen gar keine oder nur eine seltene Gelegenheit bietet. Eine Menge Zustände und Ereignisse von allgemein menschlicher Bedeutung kann der moderne Kulturmensch überhaupt niemals erleben, eine Menge Anschauungen und Vorstellungen, die doch eigentlich zu seinem Wesen gehören, sich niemals verschaffen. Und doch besteht der Drang, diese Vorstellungen und Gefühle und Zustände zu erleben, und doch muss er sie erleben, wenn er nicht einseitig verkümmern, das volle Menschentum in sich ersterben lassen will.

Deshalb schafft sich eben der Mensch, dem übermächtigen Instinkt nachgebend, das Spiel und die Kunst. Dieses soll ihm wenigstens in der Form des Scheins bieten, was das Leben, die Wirklichkeit ihm nicht zu bieten vermag. Spiel und Kunst sind ihm ein Ersatz der Wirklichkeit. Er bildet sie zunächst um seiner selbst willen aus, damit er für seine Person Gelegenheit habe, sich „auszuleben". Aber dieses Ausleben kommt gleichzeitig auch der Gattung zu gute. Es steigert die Fähigkeit des Individuums, allgemein menschliche Kräfte zu vererben und trägt dadurch zur Erhaltung und Steigerung der Gattung bei. Die Menschen würden noch mehr als es schon so der Fall ist, in Gruppen einseitig entwickelter Spezialisten zerfallen, einander schliesslich gar nicht mehr verstehen, wenn sie dieses Mittel der Ausgleichung nicht hätten. Kunst und Spiel bringen ausserdem die Menschen einander näher in Leid und Freude, Trost und Schmerz, sie gleichen die sozialen und ethischen Unterschiede, den Abstand von Besitz und Bildung aus. Spiel und Kunst sind in der That die beiden grossen Einiger des Menschengeschlechts. Ihr lebhafter Betrieb ist viel eher geeignet die Lösung der sozialen Frage herbeizuführen als alle utopistischen Theorien unserer Sozialreformer und politischen Parteien. Deshalb hat auch jedermann ein Recht auf Spiel und Kunst, und der Staat, der seine Aufgabe erkennt, hat die Pflicht sie dem Volke zu bieten, ihnen eine billige Gelegenheit zu Spiel und Kunst zu verschaffen.

Die Auffassung des Spiels und der Kunst als einer Ergänzung des Lebens schliesst gleichzeitig die Erklärung der Illusion in sich. Diese ist nämlich die einzige Form, in der sich der Mensch künstlich die Vorstellungen und Gefühle verschaffen kann, die er zur Ergänzung seines Lebens braucht. Der Vorgang ist dabei einfach der, dass der vollständigere, nach irgend einer Seite hin reicher entwickelte Mensch dem ärmeren weniger entwickelten seine Vorstellungen und Gefühle in der Form eines Surrogates genannt Kunst mitteilt. Dieser reicher entwickelte Mensch ist der Künstler. Er kann selbst wieder einen ganz verschiedenen Reichtum an Vorstellungen und Gefühlen haben. Aber wenn er auch nur nach einer Seite hin mehr hat als die anderen, so genügt das, um sie an seinem Gefühlsleben teilnehmen zu lassen, ihr Wesen in dieser Richtung zu ergänzen.

Die Vorstellungen und Gefühle, die das Illusionsspiel und die Kunst dem Menschen mitteilen, sind also Ergänzungsgefühle, Surrogatgefühle der wirklichen. Und darin liegt die Lösung des

ganzen Rätsels. Konnte man bisher vielleicht noch im Zweifel sein, ob die von der Kunst mitgeteilten Gefühle wirklich nur Scheingefühle oder Gefühlsvorstellungen seien, so erklärt sich dies jetzt mit einem Schlage. Sie müssen es eben sein, weil sie nicht Wirklichkeit, sondern nur Surrogat derselben sind. Wenn das Leben selbst dem Menschen alles das böte, wonach er seiner Natur nach verlangt, so brauchte er sich nicht einen Schein, eine Kopie, ein Surrogat davon zu verschaffen. Dieses Surrogat kann natürlich die Wirklichkeit nicht völlig ersetzen. Aber es ist nun einmal das Einzige, was dem Menschen überhaupt in dieser Hinsicht zur Verfügung steht. Oder genauer gesagt, das Kunstwerk ist diejenige Form des Surrogates, die, wenn sie auch der Wirklichkeit nicht völlig gleichkommt, ihr doch verhältnismässig so nahe steht, dass sie eine Art Ersatz dafür bieten kann.

Man vergegenwärtige sich nur die anderen Mittel, die dem Menschen zu Gebote stehen, um nicht Vorhandenes in seinem Bewusstsein lebendig zu machen, besonders das lebhafte Denken an eine Sache ohne Vermittelung eines Kunstwerks: die Vorstellung wird dabei immer bedeutend schwächer sein als wenn ein sinnlich wahrnehmbares Objekt der Gefühlsthätigkeit vorliegt. Die Erzeugung eines solchen ist in der That von allen Formen, in denen man sich nicht Vorhandenes vorstellen kann, die anschaulichste und lebendigste. Es müssen folglich auch die Gefühlsvorstellungen, die dabei zu stande kommen, verhältnismässig die lebendigsten sein, die der Mensch sich überhaupt künstlich verschaffen kann. Dass sie an Stärke den wirklichen nicht ganz gleich stehen, ist ja richtig, aber das ist nun einmal nicht zu vermeiden. Dafür sind sie eben Surrogate der Wirklichkeit. Und das einzige Interesse des Menschen geht dahin, diese Vorstellungen so zu gestalten, dass sie an Stärke den wirklichen Gefühlen möglichst ähnlich sind. Daraus ergiebt sich aber von selbst, dass die Stärke der Illusion das einzige ästhetische Gesetz ist, dem eine allgemeinere Bedeutung zukommt.

Wie es zu erklären ist, dass eine Gefühlsvorstellung, wenn sie nur besonders lebhaft ist, künstlerischen Naturen einen Ersatz für die Wirklichkeit bieten kann, das zu entscheiden ist nicht unsere Sache. Man kann noch so sehr an der Möglichkeit eines derartigen Ersatzes zweifeln, die Thatsache, dass der Mensch sich Gefühlsvorstellungen künstlich verschafft, lässt sich nun einmal nicht leugnen. Und wir werden damit zu rechnen haben, dass eine

besonders lebhafte Gefühlsillusion biologisch als Stellvertreterin für das wirkliche Gefühl eintreten kann.

Danach könnte man nun freilich sagen, dass die bewusste Selbsttäuschung bei der Kunst eigentlich Nebensache, nur ein Mittel zum Zweck sei, da es bei dieser Erzeugung von Scheingefühlen ja doch in erster Linie auf diese Gefühle selbst, also auf den Inhalt der künstlerischen Vorstellungen ankomme. Das ist allerdings in gewisser Hinsicht richtig. Die bewusste Selbsttäuschung ist im Grunde nichts als ein Vehikel, durch das die Gefühle, in der Form eines Ersatzes, dem Menschen mitgeteilt werden. Aber das Entscheidende dabei ist das, dass der unmittelbare Lustwert des Kunstwerks thatsächlich wie wir gesehen haben nicht auf dem Inhalt, sondern auf der Illusion beruht. Allerdings ist es kein Zweifel, dass der letzte Zweck, der Enderfolg der Tragödie die Vertiefung des Gefühlslebens durch Erzeugung von Furcht und Mitleid und vielen anderen Gefühlen in der Vorstellung ist. Aber diese Gefühle an sich machen doch eben den Lustwert der Tragödie nicht aus, weil sie Unlustgefühle sind.

Das Amt der bewussten Selbsttäuschung ist also doch ein grösseres und wichtigeres als man gemeinhin annimmt. Denn erst sie ermöglicht es dem Menschen durch ihren eigenen überwiegenden Lustwert sich ohne Gefahr für seine Seele auch der lebhaften Vorstellung solcher Gefühle hingeben zu können, die keine Lustgefühle sind. Und das ist deshalb sehr wichtig, weil der Mensch auch Unlustgefühle in sich entwickeln muss, wenn er seine volle Menschennatur ausleben will. Es ist eine Thatsache, dass wir zur Vervollständigung unseres Wesens und um uns im Kampf ums Dasein aufrecht zu erhalten, auch eine Gefühlsfähigkeit im schlechten Sinne, genauer gesagt im Sinne der Unlust brauchen. Hass z. B. ist ein Gefühl, das der Mensch ohne Zweifel nötig hat, wenn er sich im Kampf ums Dasein aufrecht erhalten will. Das Christentum lehrt freilich das Gegenteil, und das war in der römischen Kaiserzeit und im Mittelalter, wo eine solche Fülle von Hass und Roheit und Egoismus in den Menschen steckte, ganz das richtige. In der Gegenwart aber, wo Hass und Intrigue zwar auch noch reichlich vorhanden sind, aber ein leisetretendes, vorsichtiges und furchtsames Geschlecht, ein Geschlecht von halben und verkümmerten Existenzen jedes offene Wort verpönt, muss

ein natürlicher Mensch zuweilen einmal einen gesunden Hass haben und äussern, wenn er nicht fürchten soll, in Sanftmut und Demut zu „ersterben". Es ist kein Zufall, dass gerade in solcher Zeit eine Philosophie wie die vom Übermenschen aufkommen konnte, und der künstlerische Charakter dieser Lehre prägt sich auch darin aus, dass sie offenbar aus dem Bedürfnis der Ergänzung unseres guten bürgerlichen Daseins hervorgegangen ist.

Mitleid ist ebenfalls kein Lustgefühl, und dennoch muss der Mensch die Fähigkeit dazu in sich erhalten und zu steigern suchen, da er auch sie im Leben braucht, da ohne sie ein sozialer Fortschritt nicht möglich wäre. Im Wesen bestimmter philosophischer Systeme liegt es, einzelne dieser Gefühle in den Mittelpunkt der ganzen Weltanschauung zu stellen, z. B. entweder die Herrschsucht oder das Mitleid, entweder das Übermenschentum oder die Verleugnung des Egoismus als einzig wahres Ideal zu predigen. Eine unbefangene mehr naturwissenschaftlich gerichtete Denkweise wird in jeder dieser Lehren ein Körnchen Wahrheit finden und aus diesen Gegensätzen eben den Schluss ziehen, dass alle diese Gefühle zum Wesen des Menschen dazu gehören und von ihm lebendig erhalten werden müssen.

Nun ist es aber klar, dass der Mensch sich nicht freiwillig Unlustgefühlen wie Hass, Mitleid, Furcht, Grauen, Verachtung, Verzweiflung u. s. w. hingiebt, wenn nicht in der Form, in der er diese Gefühle erlebt, etwas liegt, was ihn reizt, was ihm einen vom Inhalt unabhängigen Genuss gewährt. Dieses Etwas ist eben die Illusion. Die lebendige Vorstellung all dieser Unlustgefühle verschafft sich der Mensch nur deshalb gern, weil ihm in der Illusion eine Form der Vorstellung zu Gebote steht, die ihm schon an sich Lust gewährt. Wie diese Lust psychophysiologisch zu erklären ist, haben wir gesehen. Hier müssen wir nur noch einmal betonen, dass, wenn das Wesen der Kunst wirklich auf der Illusion beruht, damit natürlich immer nur die unmittelbare Ursache der Lust, nicht das letzte Endziel der Kunst gemeint sein kann. Das letzte Endziel ist natürlich Steigerung und Vervollkommnung des Menschentums durch Vertiefung und Erweiterung der Anschauungen und Gefühle. Aber dieses Ziel kann ohne die Illusion nicht erreicht werden. Und deshalb ist der unmittelbare Zweck der Kunst, das, worum das Individuum die Kunst sucht und der Künstler sie macht, Lust durch Illusion.

Man kann sich danach das Verhältnis der Illusion zu einem unlusterregenden Inhalt ähnlich vorstellen wie das Verhältnis des Zuckers zu einer unangenehmen Arznei, die er versüssen soll. Ich weiss mich zu erinnern, dass wir als Kinder den Leberthran nur um des Stückes Zucker willen nahmen, das wir dazu bekamen. Natürlich wurde er uns nicht deshalb, sondern seiner Heilkraft wegen gegeben. Aber für uns, die wir ihn nehmen mussten, war nicht diese Heilkraft, sondern der Zucker der eigentliche Zweck dieser Manipulation. Wir hielten uns die Nase zu, wenn wir die widerwärtige Flüssigkeit schlucken mussten und genossen dann den Zucker hinterdrein mit geöffneter Nase und vollen Zügen. So schlucken wir auch in der Tragödie und im Kampfspiel das Traurige und Unangenehme ohne Murren hinunter, weil wir dabei vermittelst des ästhetischen Scheins unser Gefühl narkotisieren, uns das Bittere durch den Zucker der bewussten Selbsttäuschung versüssen.

Die Auffassung der künstlerischen Illusionsgefühle als Ergänzungsgefühle der wirklichen verhilft uns nun auch zum Verständnis einer Erscheinung, die schon häufig beobachtet aber bisher wie ich glaube nicht genügend erklärt worden ist. Ich meine das häufige Auseinanderfallen des persönlichen Charakters der Künstler und des Charakters ihrer Kunst. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass die Kunst immer der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit so wie sie thatsächlich ist, sein müsse. Dem Bildungsphilister gilt ein Maler, der religiöse Bilder malt, im allgemeinen als ein frommer Mann, ein Dichter dagegen, der in seinen Romanen unsittliche Motive behandelt, als ein unmoralischer Mensch. Wer im Leben ein Kraftmeier ist, von dem glaubt man, dass er auch in der Kunst kräftige und brutale Motive bevorzugen müsse, und wer eine zarte, innige, weibliche Kunst liebt, von dem setzt man als selbstverständlich voraus, dass auch sein Charakter als Mensch etwas Zartes und Weibliches habe.

Das mag ja wohl zuweilen zutreffen, aber die Regel ist es sicher nicht. Ich bin vielmehr überzeugt, dass wenn man hierüber einmal statistische Zusammenstellungen machen wollte, man viel eher zu dem entgegengesetzten Resultat kommen würde. Wie oft schöpfen Künstler ihre Stoffe gerade aus den Berufskreisen und den Lebensverhältnissen, die ihnen nach ihrer Herkunft und ihrem Charakter ganz fern liegen! Maler, die aus ärmeren Kreisen, aus dem Bauern- und Handwerkerstande stammen, malen sehr häufig Genrebilder aus der höchsten Gesellschaft oder Porträts der

höchsten Aristokratie, und Dichter, die durch ihre Herkunft auf die Höhen des Lebens gestellt sind, steigen in ihren Dichtungen zu den niedersten Schichten der Gesellschaft herab. Wie oft kann man beobachten, dass Künstler, die einen unsoliden Zug in ihrem Charakter haben, eine harmlose oder gar fromme Kunst ausbilden, während solche, die ein sehr ehrbares Leben führen, zweifelhafte Verhältnisse behandeln? Ebenso bekannt ist es, dass tragische Schauspieler oft im Leben die lustigsten Kumpane sind, während Komiker und Humoristen als Menschen einen Stich ins Seriöse, ja Melancholische haben. In der That, wollte man immer aus dem Charakter der Kunst auf den Charakter des Menschen einen Schluss ziehen, so würde man in sehr vielen, vielleicht den meisten Fällen irren. Das legt doch die Vermutung nahe, dass die Kunst für viele Künstler eine Ergänzung ihres Wesens ist, ein Mittel gerade das auszusprechen, was nicht in ihrem wirklichen Charakter liegt, was sie im Leben auszusprechen wenig Gelegenheit haben. Sie versetzen sich eben künstlerisch gern in die Gefühls- und Anschauungssphären, die ihnen nach Herkunft, Lebensführung und Charakter fern liegen. Das trifft ja natürlich nicht bei allen zu. Denn es giebt auch Künstler, die das Bedürfnis der Ergänzung in geringerem Masse empfinden, dafür aber gern das darstellen, was sie immer um sich haben, also genau kennen. Aber wo das Bedürfnis nach Ergänzung einmal vorhanden ist, wird es eher zu einer vom Charakter abweichenden als zu einer damit übereinstimmenden Kunst führen.

Und dasselbe kann man von dem rezeptiven Verhältnis zur Kunst sagen. Wer hätte nicht schon die Beobachtung gemacht, dass harmlose fröhliche Menschen besonders gern Tragödien sehen und ernste schwerfällige Naturen sich gern durch die kurzgeschürzte Muse der Komödie oder des Schwanks ergötzen lassen! Wie oft sieht man Romane zweideutigen Inhalts in den Händen sittenstrenger Frauen, während unsolide Männer sich mit dem streng moralischen Charakter ihrer Lektüre brüsten. Ich vermute, dass auch hier die eigentliche Ursache für die Wahl der betreffenden Kunstrichtung in dem unwillkürlichen Bedürfnis der Ergänzung des eigenen Wesens liegt.

Es ist eine falsche Auffassung des einseitigen Naturalismus, dass der Künstler nur das Leben darstellen könne oder dürfe, in dem er mitten darin steht, das er unmittelbar beobachten und studieren kann. Das thut schon das Kind nicht, das ja in den

ersten Jahren seiner zeichnerischen Thätigkeit wie wir gesehen haben überhaupt nicht nach der Natur, sondern aus dem Kopfe zeichnet, weil es gar kein Bedürfnis empfindet, das, was in Wirklichkeit da ist, auch noch einmal im Bilde darzustellen. Die holländischen Landschafter haben keineswegs immer die flachen Landschaften in der Umgebung ihrer Heimatstädte gemalt, sondern viele von ihnen sind in die benachbarten Waldgebirge, an den Rhein, nach Norwegen, nach Italien gezogen, um sich dort ihre Motive zu holen. Und moderne Landschaftsschulen wie die von Barbizon, Glasgow und Worpswede haben sich durchaus nicht immer aus Künstlern ländlicher Herkunft, sondern sehr häufig gerade aus Grossstädtern rekrutiert, die die künstlerische Verherrlichung der Landschaft als Ersatz für ihr beengtes Grossstadtleben brauchten.

Alles das scheint mir wohl geeignet, als Bestätigung der Ergänzungstheorie zu dienen. Mit Hilfe dieser lösen sich alle Schwierigkeiten in der einfachsten Weise. Der Kampf zwischen Form und Inhalt, der die Ästhetik so lange Zeit beschäftigt hat und auch jetzt noch jeden denkenden Menschen in Verlegenheit setzen kann, findet seine Entscheidung durch Statuierung eines Verhältnisses, bei dem zwar die Form, genauer gesagt das „formale" Prinzip der Illusion die Ursache der unmittelbaren Lust am Kunstwerk ist, der höhere mittelbare Zweck der Kunst dagegen, das, worum sie letzten Endes da ist, im Inhalt, d. h. den durch sie vermittelten Vorstellungen und Gefühlen selbst gesucht werden muss. Und wir können danach die früher gegebene Definition für Kunst (I 167) in folgender Weise erweitern: Kunst ist jede Thätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes auf einer bewussten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet und durch Erzeugung einer Anschauungs-, Gefühls- oder Kraftvorstellung zur Erweiterung und Vertiefung seines geistigen und körperlichen Lebens und dadurch zur Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung beiträgt.

Um nun die Frage nach der Entstehung der bewussten Selbsttäuschung resp. des Illusionsspiels und der Kunst ihrer Lösung näher zu führen, müssen wir vor allem davon ausgehen, dass die klassische Zeit des Spiels die Jugend ist. Der Mensch bleibt zwar sein ganzes Leben hindurch ergänzungsbedürftig und

spielt deshalb auch während seines ganzen Lebens. Aber er bedarf der Ergänzung in besonders hohem Grade zur Zeit der Kindheit. Denn in keinem Alter wird ihm vom ernsten Leben selbst so wenig an Vorstellungen und Gefühlen geboten wie in diesem. Da das Kind überhaupt noch keinen Beruf hat, noch nicht im praktischen Leben steht, bleiben ihm eine Menge Vorstellungen und Gefühle, die dieses dem Erwachsenen bietet, völlig versagt. Dabei hat es doch den Trieb, diese Vorstellungen und Gefühle zu erleben, und alles in ihm drängt nach Bethätigung seiner Kräfte. Kein Wunder, dass das Spiel in diesem Alter ein besonders lebhaftes und mannigfaltiges ist. Das Kind nimmt im Spiel die Thätigkeiten des reifen Alters, die es auszuüben noch keine Gelegenheit hat, vorweg und übt sich damit unbewusst auf seine zukünftigen Pflichten ein. Man hat deshalb ganz richtig gesagt, dass nicht das Spiel dazu da sei, die freie Zeit der Jugend auszufüllen, sondern dass die Jugend mit ihrer freien Zeit dazu da sei, das Spiel als Einübung für den Ernstberuf zu ermöglichen. Jedes Individuum braucht in seiner Jugend eine Zeit, in der es die Kräfte, die es später im Kampf ums Dasein nötig hat, spielend einüben und ausbilden kann. Dies ist eben die Jugend. Und deshalb dauert diese bei den höher organisierten Wesen länger als bei den nieder organisierten, weil jene sich auf eine grössere Menge von Vorstellungen, Gefühlen und Kräften einüben müssen als diese. Die Menschen haben eine längere Jugendzeit als die Tiere, die höheren Tierarten eine längere als die niederen. Junge Tiere werden durchweg viel früher selbständig als Kinder. Dennoch müssen auch sie ihre Jugend haben, um ihre Kräfte spielend einüben zu können. Denn es ist klar, dass sie später um so tüchtiger in der Gewinnung ihres Lebensunterhalts und im Kampf gegen feindliche Tiere sein werden, je mehr sie in ihrer Jugend gespielt haben. Ein Raubtier, das in den ersten Wochen und Monaten seines Lebens sein Futter von seinen Eltern bekommen hat und nun zum erstenmal selbständig auf Raub ausgehen soll, wird natürlich um so mehr Erfolg haben, je mehr es die Bewegungen des Raubens, das Laufen, Springen, Packen u. s. w. in seiner Jugend spielend eingeübt hat. Es wird infolgedessen mehr Nahrung finden, sich darum auch wohler fühlen, reichlicher fortpflanzen u. s. w.

Es liegt kein Grund vor, sich die Sache beim Menschen anders zu denken. Ein Knabe, der in seiner Jugend viel Kampfspiele gespielt, sich mit seinen Kameraden viel gebalgt und dadurch seine

Muskeln und Lungen gekräftigt hat, wird sicher auch im späteren Leben körperlich stärker, thatkräftiger, schlagfertiger sein als ein „trauriger Narr", der immer in der Stube gehockt hat. Und ein Knabe, der in seiner Jugend viel nach Vögeln oder nach der Scheibe geschossen oder allerlei Seh- und Hörspiele getrieben hat, der hat seine Sinne ganz anders geschärft und wird auch im späteren Leben eine ganz andere Herrschaft über Auge und Ohr haben, sich seiner Haut im körperlichen und geistigen Sinne besser zu wehren wissen als seine Mitmenschen.

Ein weibliches Wesen, das getrieben durch seinen Pflegeinstinkt in seiner Jugend viel mit Puppen gespielt hat, wird auch später eine gute Mutter werden und seine Freude an der sorgsamen Pflege und Erziehung seiner Kinder haben. Weibliche Wesen, die in ihrer Jugend nicht mit Puppen gespielt haben, sind später meistens untüchtig für ihren mütterlichen Beruf. Man kann zwar nicht behaupten, dass das Jugendspiel hier die Ursache, die causa sufficiens der späteren Tüchtigkeit sei. Denn auch das Jugendspiel geht schliesslich auf den Instinkt zurück und derselbe Instinkt, der in der Jugend zum Pflegespiel führt, ist es im Grunde, der in der reifen Zeit die Erfüllung der mütterlichen Pflichten bewirkt. Aber es ist klar, dass dieser Instinkt durch das Spiel verfeinert und weiter ausgebildet werden kann, und dass das Individuum dadurch thatsächlich auf sein späteres Leben besser vorbereitet wird, ausserdem die Fähigkeit gewinnt, den Instinkt ungeschmälert auf seine Nachkommen zu vererben.

Daraus ergiebt sich nun auch der eigentliche Zweck der bewussten Selbsttäuschung. In der frühesten Jugend, im Säuglingsalter ist es der Instinkt selbst, der die Thätigkeit veranlasst. Das Kind führt dieselbe unbewusst aus, weil der Instinkt es dazu treibt und weil dessen Befriedigung ihm Vergnügen macht. Allmählich aber, nachdem die Muskeln und Sinne auch sonst Gelegenheit gefunden haben sich zu bethätigen, nachdem ferner die Intelligenz sich ausgebildet hat, stirbt der Instinkt ab oder verliert wenigstens an elementarer Kraft. Jetzt muss ein Ersatz für ihn eintreten und das ist eben die bewusste Selbsttäuschung. Diese wird jetzt der Hauptstimulus des Spiels. So braucht z. B. das Individuum, Mensch wie Tier, in seiner Jugend Bewegungsspiele, um seinen Körper zu kräftigen. Diese werden im frühesten Alter rein instinktiv ausgeübt, weil die Bethätigung der Organe an sich Vergnügen macht. Der Säugling strampelt mit den Beinen, weil

ihm das Strampeln als Bethätigung seiner Organe Genuss bereitet. Allmählich aber, mit dem Schwächerwerden des Instinkts und der Steigerung der Intelligenz nimmt die Freude an der blossen Bewegung ab und es muss ein Ersatz dafür eintreten, wenn sie trotzdem in derselben Intensität und Dauer fortgesetzt werden soll. Diesen Ersatz bietet die bewusste Selbsttäuschung, die als Ursache einer selbständigen Lust zu der an sich schon lusterregenden Bewegung hinzukommt. Ein Kind, das ohne besondere Phantasievorstellung herumrennt, wird leichter ermüden als eines, das eine Bewegung mit dem Bewusstsein vollzieht, ein springendes Reh oder ein laufender Hase zu sein. Zwei Knaben werden sich viel intensiver und länger balgen, wenn sie sich dabei in eine Kampfstimmung versetzen, sich einen wirklichen Kampf vorstellen, als wenn sie eben nur die Bewegung des Packens machen.

So gewinnt also die bewusste Selbsttäuschung die Bedeutung, dass sie die Leidenschaft und Energie und folglich auch den Nutzen des Spiels steigert. Sie ist bei zunehmender Intelligenz geradezu die Voraussetzung, die conditio sine qua non für eine lebhafte und erfolgreiche Fortsetzung der Spielthätigkeit.

So erklärt es sich denn auch, dass die bewusste Selbsttäuschung den Charakter einer lusterregenden Thätigkeit angenommen hat. Kann man doch auf allen anderen Gebieten des Lebens beobachten, dass diejenigen Thätigkeiten, die im Interesse des Individuums oder der Gattung nötig sind, vom Individuum mit Lust vollzogen werden. Der Mensch muss essen und trinken und sich fortpflanzen, wenn die Gattung nicht zu Grunde gehen soll. Deshalb ist Essen und Trinken und Sichfortpflanzen für ihn eine Quelle des Genusses. Wenn ihm diese Thätigkeiten nicht an sich Lust gewährten, so würde er sie nicht oder wenigstens nicht in der Ausdehnung und Intensität vollziehen wie das zur Erhaltung der Gattung nötig ist. Ebenso würde es dem Menschen von einem gewissen Alter an nicht mehr einfallen sich im Bewegungsspiel zu ergehen, wenn nicht die bewusste Selbsttäuschung, die Fiktion der Gegnerschaft, des Zieles, der Jagd u. s. w. als besonderer Stimulus hinzukäme. Aus dem einfachen instinktiven Bewegungsspiel entwickelt sich bei zunehmender Intelligenz das bewusste Illusionsspiel, das Jagd- und Kampfspiel und die verschiedenen Arten von Sport, bei denen die Fiktion eines Kampfes und Zieles die Spieler anreizt. Da der Instinkt nicht mehr stark genug ist, um an sich eine genügende Bewegung zu veranlassen, so setzt sich das Individuum ein imaginäres Ziel,

stellt es sich eine im Grunde ganz überflüssige Aufgabe, zu deren Lösung die Bewegung ausgeführt wird. Und der Mensch muss Freude an der bewussten Selbsttäuschung haben, wenn er sich überhaupt entschliessen soll, auf Grund einer solchen Fiktion die Bewegungen auszuführen, die Gefühle in sich zu erzeugen, die zur Vervollständigung seines Wesens nötig sind.

Ob man nun entsprechend dieser ontogenetischen Entstehung des Lustcharakters der bewussten Selbsttäuschung auch eine phylogenetische annehmen will, hängt natürlich von der Stellung ab, die man zu den Lehren der Deszendenztheorie einnimmt. Da es nicht Sache des Ästhetikers ist, sich hierüber ein selbständiges Urteil anzumassen, diese Fragen überdies gerade gegenwärtig vollkommen im Flusse sind, wird es sich empfehlen, hier nur darzulegen, wie die Entstehung des Illusionsspiels im Zusammenhang mit der Entwickelung der Arten unter Voraussetzung der Richtigkeit gewisser Entwickelungstheorien gedacht werden müsste.

Wir haben gesehen, dass sich im Reiche der Lebewesen eine deutliche Entwickelung der bewussten Selbsttäuschung nachweisen lässt, und zwar eine solche, die ungefähr der allgemeinen Intelligenzentwickelung der Arten entspricht. Der Mensch kennt mehr Illusionsspiele als das Tier und das höher organisierte Tier mehr als das nieder organisierte. Und je höher die Intelligenz sich entwickelt, um so intensiver wird die Lust am Illusionsspiel, um so reicher und mannigfaltiger werden seine Formen. Das legt die Vermutung nahe, dass mit der Entwickelung der Arten, die nach dem übereinstimmenden Urteil der meisten Naturforscher vom Niederen zum Höheren stattgefunden hat, eine allmähliche Entwickelung der bewussten Selbsttäuschung Hand in Hand gegangen ist. Man würde etwa annehmen können, dass diese ganz allmählich aus dem Instinkt entstanden wäre, und zwar in der Weise, dass die Intelligenz zum Instinkt hinzutretend diesen erst in bestimmte Formen gebracht und dann geradezu ersetzt hätte. Dass dann zunächst das einfache bewusste Spiel, weiterhin das Illusionsspiel mit seiner bewussten Selbsttäuschung, endlich bei noch höherer geistiger Ausbildung die Kunst entstanden wäre. Die Frage könnte dann nur die sein, ob und in wie weit die verschiedenen Voraussetzungen der Deszendenzlehre, die geschlechtliche Zuchtwahl, die Vererbung erworbener Eigenschaften, die natürliche Auslese u. s. w. bei dieser Entwickelung mitgewirkt hätten.

Am wenigsten Anerkennung scheint gegenwärtig unter den Zoologen die Hypothese der geschlechtlichen Zuchtwahl zu finden.

Bekanntlich hat schon Darwin die sexuelle Auslese für die Ästhetik nutzbar zu machen gesucht, indem er die Entstehung der Kunst, besonders der Musik und der Formen- und Farbenkünste auf sie zurückführen wollte. Er ging dabei von der eigentümlichen Erscheinung aus, dass bei vielen Tieren, besonders Vögeln, der werbende Teil, d. h. das Männchen, die schönere Stimme und die reicheren glänzenderen Farben hat, und nahm an, dass bei der Paarung das Weibchen dasjenige Männchen bevorzuge, das seine Mitbewerber durch schöneren Gesang, bunteres Gefieder, lebhaftere Zeichnung u. s. w. übertreffe. Indem nun dieses mehr Gelegenheit habe, sich fortzupflanzen und die Lust an diesen Dingen wesentlich auch durch die Lust an der Fortpflanzung gesteigert werde, müsse durch die Übertragung von einer Generation auf die andere der Sinn für schöne Töne und Farben stets zunehmen, so dass er schliesslich zur Ausbildung der Musik, des Schmucks und der Ornamentik führe. Die Anfänge davon hätten wir im Tierreich, die Fortsetzung im Reiche des Menschen zu erkennen.

Aber abgesehen von den Schwierigkeiten, die der Hypothese von der Entwickelung der einen Art aus der anderen entgegenstehen, hat man gegen diese spezielle Anwendung der Theorie mit Recht eingewendet, dass das Weibchen thatsächlich eine solche Auswahl des Männchens nach ästhetischen Gesichtspunkten gar nicht vornimmt, sondern sich einfach dem rascheren und stärkeren Männchen ergiebt. Deshalb hat man die Bedeutung der geschlechtlichen Zuchtwahl schliesslich dahin abgeschwächt, dass man die Töne und Farben als Erkennungszeichen der Paare beim Locken und beim sonstigen Verkehr miteinander aufgefasst und angenommen hat, dass dadurch die Fortpflanzung erleichtert würde. Wäre diese Annahme richtig, so müsste man daraus schliessen, dass die ästhetische Lust an Tönen und Farben, wenn sie auch thatsächlich keineswegs immer im Zusammenhang mit sexuellen Gefühlen auftritt, doch ihren ursprünglichen Lustwert durch diesen Zusammenhang erhalten hätte. Und es liesse sich unter dieser Voraussetzung wohl verstehen, dass durch die fortwährende Verbindung des Zeugungsaktes mit der Wahrnehmung stark artikulierter Töne und bunter charakteristischer Farbenzusammenstellungen im Laufe der Generationen eine sinnliche Vorliebe für bestimmte Tongruppen und Farbenzusammenstellungen entstanden sei, die auch ohne Hinzutritt des sexuellen Motivs einen starken Lustwert hätte. Doch wäre damit nur die eine Seite der

Kunst, nämlich die sinnliche erklärt, nicht die Illusion als Form ihrer Auffassung. Und von einer eigentlichen Entwickelung könnte man hier nur unter der Voraussetzung reden, dass durch jede Zeugung die Freude an den betreffenden Tönen und Farben grösser würde und sich auch in gesteigerter Weise auf die Nachkommen vererbte.

Am einfachsten ist immer noch die Erklärung vermittelst der natürlichen Auslese. Danach würde sich die Entwickelung etwa so erklären: diejenigen Individuen, die in ihrer Jugend viel gespielt haben, werden dadurch in ihrem reifen Alter tüchtiger für ihren Beruf, kräftiger, geschickter und gleichzeitig fortpflanzungsfähiger. Die Folge davon ist die, dass sie im Vergleich mit den anderen weniger Tüchtigen überleben und ihre Gaben in höherem Masse auf ihre Nachkommen vererben. Dadurch wird sich der Spielinstinkt, die Freude an der bewussten Selbsttäuschung von Generation zu Generation steigern, das Illusionsspiel vervielfältigen und vertiefen. Während es sich anfangs nur auf zwei oder drei elementare Instinkte erstreckte, dehnt es sich allmählich auf alle körperlichen und geistigen Thätigkeiten aus, die von einigem Wert für den Menschen sind.

Ja die Konsequenz dieser Entwickelung würde die sein, dass die Illusion sich auch solcher Thätigkeiten, Vorstellungen und Gefühle bemächtigte, die keinen für den Menschen wichtigen und bedeutenden Inhalt haben. Es wird sich in der That schwer nachweisen lassen, inwiefern die Illusion, die ein gemaltes Stillleben, ein Nocturne von Chopin oder ein Ornament erzeugt, irgendwie zur Erweiterung und Vertiefung des menschlichen Vorstellungs- und Gefühlslebens beitragen könne. Und das gilt von allen Künsten, deren Inhalt unbedeutend, gleichgültig oder gar von zweifelhafter Art ist. Legt man den Schwerpunkt auf den Inhalt und glaubt man, die Kunst sei in erster Linie des Inhalts wegen da, so versteht man nicht, wie sich ganze Kunstgattungen ausbilden konnten, bei denen der Inhalt völlig bedeutungslos ist. Geht man aber von der Illusionstheorie aus, so ist die Sache vollkommen klar. Wenn nämlich die Illusion wirklich von so grossem Werte für den Menschen ist, wie aus der Analyse des Illusionsspiels hervorzugehen scheint, so ist es klar, dass die Ausbildung und Erhaltung der Illusionsfähigkeit an sich, ganz abgesehen von ihrem Inhalt im wesentlichen Interesse des Menschen liegt. Und deshalb wird er naturgemäss mit allen Kräften nach Illusion streben, sich diese,

wann und wo es auch immer sei, zu verschaffen suchen. Die Folge davon wird natürlich die sein, dass sich Kunstgattungen ausbilden, deren einziger sichtbarer Zweck darin besteht, dass sie Illusion erzeugen, indem bei ihnen nicht einmal ein mittelbarer höherer Zweck nachgewiesen werden kann.

Und nicht nur diese inhaltlich völlig indifferenten Kunstgattungen finden so eine genügende Erklärung, sondern auch auf ganze Kunstrichtungen fällt erst so das rechte Licht. Man hat in neuerer Zeit viel von einer Kunst für die Kunst, l'art pour l'art gesprochen. Darunter versteht man eine solche, die einerseits nur für die Künstler da ist, nur von Künstlern beurteilt sein will, andererseits ihre Werke nur vom Standpunkt der Kunst aus, also wie wir sagen würden, um der blossen Illusion willen schafft. Besonders die naturalistischen und impressionistischen Bestrebungen, aber auch die neueste dekadente Kunst der Ästheten, der Symbolisten u. s. w. ist dazu zu rechnen.

Der Anspruch eine Kunst zu schaffen, über die dem Laien kein Urteil zusteht, ist an sich schon ein starkes Stück. Jede gesunde Kunst muss suchen, von den Gebildeten der Zeit verstanden zu werden und durch ihren Inhalt mit den Interessen der Menschen, für die sie geschaffen ist, zusammenhängen. Aber dass sich überhaupt eine Kunst entwickeln konnte, die mit vollem Bewusstsein den Inhalt beiseite setzt, sich dem Verständnis der Laien absichtlich verschliesst, lässt sich nur aus einem krankhaft gesteigerten Bedürfnis nach reiner Illusion erklären. Diese Kunst will eben nichts anderes als Illusion um der Illusion willen. Sie sagt sich, dass dies allein das rein Künstlerische ist, dass jede Kunst, die den Schwerpunkt auf den Inhalt legt, einen ausser- oder gar unkünstlerischen Charakter hat. Derartige extreme Richtungen können immer nur vorübergehend sein, aber sie zeigen die ungeheuere Macht der Illusion. Man sieht an ihnen, wie das Bedürfnis nach Illusion, das ursprünglich ja nur Mittel zum Zweck ist, unter dem Einfluss einer gesteigerten und verfeinerten Kunstempfindung zum Selbstzweck werden kann. Deshalb ist gerade diese Kunstrichtung für die Ästhetik der bewussten Selbsttäuschung so instruktiv, ja diese wäre überhaupt ohne ihre Existenz wahrscheinlich nicht ausgebildet worden. Das Ideal l'art pour l'art stellt gewissermassen die einseitige und übertriebene Konsequenz des Illusionsprinzips dar. Die Kunst erscheint dabei losgelöst von allen Interessen des Lebens, ohne Verbindung mit irgend einer allgemein

menschlichen Regung. Die Illusion, die ja nach unserer Theorie nur die wichtigste unter verschiedenen Wirkungen des Kunstschönen ist, hat hier die Bedeutung der Alleinherrscherin gewonnen. Sie tritt uns gewissermassen in Reinkultur ohne irgend eine ausserkünstlerische Zuthat entgegen.

Übrigens lässt sich diese Loslösung von den Interessen des Lebens auch beim Spiel der Kinder beobachten, wenn auch im ganzen weniger als bei der Kunst. Und auch da wird die natürlichste Erklärung die sein, dass das Illusionsspiel nicht nur den Zweck hat, das Kind in den Gefühlen und Thätigkeiten seines späteren Berufs einzuüben, sondern auch den, es überhaupt zur Illusion zu erziehen, illusionsfähig zu machen. Das Jugendspiel muss schon deshalb teilweise Illusionsspiel sein, weil der Mensch ohne eine solche Vorübung die Illusionsfähigkeit nicht so stark in sich entwickeln würde, wie es zum Zweck späterer künstlerischer Reception nötig ist. Diese Vorübung aber kann auch durch solche Spiele erzielt werden, deren Inhalt im übrigen gleichgültig oder unwichtig ist. Und wie wir eine Kunst um der Kunst willen haben, so können wir auch von einem Spiel um des Spiels willen reden.

Natürlich stehen und fallen alle diese Kombinationen mit der Hypothese der natürlichen Auslese. Was man alles gegen diese ins Feld geführt hat, ist ja bekannt. Und wie die Dinge jetzt liegen, wird man kaum leugnen können, dass die natürliche Auslese an sich nicht ausreicht, die Entwickelung der Arten zu erklären. Ist sie aber nur der Heckenschere zu vergleichen, die das unter einem anderen Antrieb erfolgende Wachstum der Hecke beschneidet und in bestimmte Formen bringt, so kann sie allein natürlich auch die Entstehung der bewussten Selbsttäuschung nicht erklären. Wir werden dann diese auf dasselbe grosse X zurückführen müssen, dessen Wesen zu ermitteln keinem Menschen jemals gelingen wird.

Wenn man übrigens, wie es jetzt die meisten Zoologen thun, eine Vererbung erworbener Eigenschaften wenigstens in der Jugend, d. h. der Zeit der grössten Plastizität für wahrscheinlich hält, so kann man sich die Entstehung der Kunst auch so denken, dass jedes Individuum durch die besonders in der Jugend geübten Spiele eine gesteigerte Illusionsfähigkeit erwirbt und dann schon diese gesteigerte Illusionsfähigkeit auf seine Nachkommen vererbt.

Übrigens bliebe bei alledem immer noch dahingestellt, ob diese Entwickelung, als deren Ursache oder Begleiterscheinung

man sich diese verschiedenen Prinzipien denken könnte, wirklich eine Veränderung und Steigerung der Gattungseigenschaften, oder nicht vielmehr ein Kampf gegen destruktive Tendenzen sei. Wahrscheinlich bestehen verderbliche Kräfte in der Natur, die die Arten zum Verfall und zur Degeneration führen würden, wenn nicht Elemente vorhanden wären, die ihnen entgegenarbeiteten. Dann würde der Wert der bewussten Selbsttäuschung nicht der sein, dass sie die Entwickelung einer Art aus der anderen bewirkte, sondern im Gegenteil, dass sie zur Erhaltung, zum Stehenbleiben der Arten auf dem Status quo beitrüge. Doch ist es nicht unsere Aufgabe, dieses Problem hier weiter zu verfolgen.

Bei der Frage nach dem Nutzen der Kunst dürfen wir nicht nur die Wirkung auf die ganze Menschheit ins Auge fassen, sondern müssen auch den Einfluss auf die jeweils lebende Generation in Betracht ziehen. Wenn der Zweck der Kunst für das Individuum Erzeugung von Lust durch Illusion, ihr Nutzen für die ganze Gattung Erhaltung und Stärkung der reinmenschlichen Triebe ist, so besteht ihr Nutzen für eine einzelne Generation in der Ausgleichung der Lücken, die durch die besonderen Kulturverhältnisse der Zeit in dem Leben der ihr angehörigen Menschen entstanden sind. Es ist dies der spezifisch historische Beruf der Kunst, und da auch hierüber weitverbreitete Irrtümer herrschen, muss ich auf ihn noch etwas näher eingehen.

Die Auffassung der meisten Kunsthistoriker geht dahin, dass die Kunst jeder Zeit der treffende und adäquate Ausdruck der in dieser Zeit herrschenden Stimmungen sei, dass folglich eine Blüte der Kunst immer nur eintreten könne, wenn eine gleichzeitige Blüte des ganzen übrigen geistigen Lebens herrsche. Man fasst die Kunst geradezu als die höchste und feinste Regung des geistigen Wesens der Völker auf und glaubt, man könne aus der Kunst eines Volkes oder einer Zeit unmittelbar den Charakter dieses Volkes und dieser Zeit ablesen. Das ist indessen ein Irrtum, und zwar von derselben Art wie der, den man begeht, wenn man aus der Kunst eines Künstlers auf seinen Charakter schliessen zu können meint. Auch hier machen wir nämlich die eigentümliche Beobachtung, dass zwischen den beiden Seiten des menschlichen Wesens, die angeblich miteinander übereinstimmen, sehr häufig ein Gegensatz besteht.

Zunächst lässt sich eine Diskrepanz des Kunstcharakters und der sonstigen Neigungen einer Epoche sehr häufig nachweisen.

Die mittelalterliche Kunst hatte besonders in der späteren Zeit einen frommen, zarten, ja geradezu innigen Charakter. Man könnte daraus schliessen, dass das Mittelalter überhaupt diese Stimmung gehabt hätte, dass die Menschen dieser Zeit von Liebe und Sanftmut, Freundlichkeit und Demut übergeflossen seien. Nichts ist falscher als das. In keiner Zeit hat der Egoismus, die Macht des Stärkeren, haben Roheit und Eigennutz so geherrscht wie in dieser Periode. Dass gerade sie eine feine, oft überfeinerte höfische Poesie, eine zarte kirchliche Kunst hervorgebracht hat, ist nur ein Beweis dafür, dass der Charakter der Kunst sehr oft im Gegensatz zu dem allgemeinen geistigen Charakter der Zeit steht. Freilich entsprach diese Kunst dem Wesen der Kirche, in deren Schoss sie hauptsächlich ihre Pflege fand. Aber diese selbst stand mit ihren Bestrebungen im Gegensatz zu den Neigungen der grossen Menge, ihr Beruf war es gerade, die Leidenschaften und Roheiten der Zeit zu mildern und im guten Sinne zu beeinflussen. Kirchliches Leben und kirchliche Kunst waren kein ädaquater Ausdruck der Gefühle, die damals die Mehrzahl der Menschen erfüllten, sondern sie bildeten eine Ergänzung der herrschenden Stimmung, eine Ausgleichung des Gefühlslebens, wie man sie gerade damals brauchte, wenn die zarteren und feineren Regungen der menschlichen Seele nicht zu Grunde gehen sollten.

Die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mit ihrer ruhigen feierlichen Würde, ihrem ernsten religiösen Charakter lässt den Beschauer nicht ahnen, wie zerrissen, leidenschaftlich und verbrecherisch das Leben und Treiben vieler derer war, die sie protegierten. Die Grablegung Raffaels ist in einer Zeit entstanden, als die Mauern Perugias durch die Kämpfe der beiden Familien Oddi und Baglioni mit Blut besudelt wurden und Mord und Totschlag auf den Strassen an der Tagesordnung war.

Das 18. Jahrhundert hat eine Poesie und Malerei von harmlosem ländlichem Charakter, eine Kunst der Schäferspiele und des bäuerlichen Daseins hervorgebracht, die im schroffsten Gegensatz zu den Sitten der Gesellschaft stand, der sie ihre Entstehung verdankte. Überhaupt hat sich die idyllische Kunst von jeher besonders dort entwickelt, wo wie in Alexandria und Paris eine raffinierte Grossstadtkultur herrschte, die von dieser Stimmung sehr wenig an sich hatte. Und das ist auch ganz natürlich. Das Schwelgen in einem erträumten einfachen Dasein, die Maskerade des Bäuerlichen und Natürlichen, mit einem Wort die Schäferstimmung,

die sich in der erotischen Poesie der Schäferspiele, in den idyllischen Gemälden und plastischen Werken einer solchen Zeit ausspricht, entstammt immer dem natürlichen Ergänzungsbedürfnis der Menschen, das sie treibt, in der Kunst gerade das zu suchen, was sie im Leben, in der Gesellschaft nicht haben können. Sie maskieren sich eben, um der Wirklichkeit, die sie umgiebt, zu entfliehen, verleugnen in der Kunst ihr wirkliches Wesen, weil sie das Gefühl einer Einseitigkeit des Kulturlebens haben, der sie dadurch begegnen wollen, dass sie das Allgemeinmenschliche, was unter der Schminke doch immerhin noch in ihnen steckt, wenigstens spielend zum Ausdruck zu bringen und zu bethätigen suchen. Nirgends sind Schäferspiele lieber gespielt, Schäferbilder lieber gemalt worden, als wo man von der Naturwüchsigkeit und Gesundheit des schäferlichen Daseins am weitesten entfernt war.

Wie wenig der Inhalt einer Kunst mit den persönlichen Erlebnissen und Gewohnheiten derer, die sie geniessen, harmonieren muss, dafür haben wir in Deutschland vor einigen Jahren ein frappantes Beispiel erlebt. Damals wurde auf einem sozialdemokratischen Parteitage lebhaft Klage darüber geführt, dass die Feuilletons der sozialdemokratischen Zeitungen mit Novellen und Romanen aus dem Arbeiterleben angefüllt seien, in denen das Elend der arbeitenden Klassen mit grellen Farben geschildert werde. Das könne man als Arbeiter nicht brauchen, davon habe man im Leben genug, das wolle man nicht auch noch in der Kunst sehen.

Die Leute, die diesen Tadel aussprachen, hatten von ihrem Standpunkt aus vollkommen recht. Sie wollten eben keine Kunst, die ihnen dasselbe bot, was sie schon im Leben hatten, sondern eine solche, die ihr enges und beschränktes Dasein ergänzen, sie durch Vortäuschung anderer besserer Verhältnisse wenigstens zeitweise über die Misère des Daseins emporheben, ihnen einen Blick in andere Gesellschaftskreise verschaffen könnte. Je mehr der Mensch mit allen Fasern seines Lebens an das Elend des Daseins gekettet ist, um so mehr verlangt er nach einer Kunst, die ihn darüber emporhebt, ihm die Welt in einem höheren reineren und idealeren Lichte zeigt. Je niedriger und widerwärtiger die Sorgen sind, die ihn in Wirklichkeit bedrängen, um so grösser und erhabener sollen die Gefühle sein, die ihm die Kunst im Scheine vorführt. Für solche Kreise wird immer Schiller der richtige Mann sein.

Alles das beweist nicht, dass die Kunst überhaupt idealisieren soll, denn die Ergänzungsbedürftigkeit der Menschen ist ja ver-

schieden, aber es bestätigt unsere Theorie von dem Charakter der Kunst als einer Ergänzung des wirklichen Daseins und erlaubt uns ihre Aufgabe gegenüber der Kultur ihrer Zeit dahin zu präcisieren, dass sie die durch besondere Kulturverhältnisse bedrohten rein menschlichen Instinkte wach erhalten und über eine Periode der Vernachlässigung und Verkümmerung hinüberretten soll. So wie der einzelne Mensch durch die äusseren Verhältnisse, unter denen er lebt, zu einer mehr oder weniger verkümmerten Existenz verdammt ist, so haben auch ganze Generationen, ganze Zeitalter eine lückenhafte einseitige Gefühlsbildung. Das eine Zeitalter ist vorwiegend reflektierend, das andere vorwiegend gefühlsmässig, das eine vorwiegend gelehrt, das andere vorwiegend ethisch veranlagt. Durch einseitiges Hindrängen der Intelligenzen nach der herrschenden Richtung wird die Volkskraft lückenhaft entwickelt, und es würde ein Absterben der übrigen Instinkte eintreten, wenn die Kunst nicht die Lücke ausfüllte und durch Erzeugung von Scheinvorstellungen und Scheingefühlen die notwendige Ergänzung schaffte.

Darauf beruht es auch, dass der geniale Künstler so oft im Gegensatz zu der grossen Menge selbst der Gebildeten seiner Zeit steht. Er hat eben für seine Person das zur Ergänzung der Lücken seiner Zeitgenossen notwendige natürliche Empfinden für das, was durch die besonderen Verhältnisse einer einseitigen Kultur zeitweise in den Hintergrund gedrängt worden ist, aber doch zum Wesen der Menschen gehört, für Gefühle und Triebe, die nicht absterben dürfen, wenn die Gattung in ihrer Eigenart erhalten bleiben soll. Nicht er ist es, der als „Übermensch" über das wahre Menschentum hinauswächst, sondern seine Zeitgenossen sind es, deren Instinkte degeneriert sind, die als „Untermenschen" in ihrer Beschränktheit und Einseitigkeit den gesunden und vollen Fortbestand der Gattung gefährden würden, wenn sie sich nicht der Übermacht des Genies unterwürfen und dadurch ihr lückenhaftes Wesen ergänzten.

Da also die Kunst keineswegs immer Ausdruck des wirklichen Lebens, sondern sehr oft Ergänzung desselben, Darstellung seiner Kehrseite, Schilderung unerfüllter Ideale ist, so darf man sich auch nicht darüber wundern, dass ihre Blüte durchaus nicht immer mit der Blüte des geistigen, politischen, kriegerischen, moralischen und religiösen Lebens zusammenfällt. Das ist schon von Ästhetikern des vorigen Jahrhunderts, z. B. Dubos und Schiller bemerkt und teilweise sehr scharf formuliert worden. Und auch neuerdings hat es nicht an Kunsthistorikern gefehlt, die die Bedingung einer

höheren Blüte der Kunst nicht in einer sonstigen Blüte der Kultur sondern umgekehrt in einem gewissen Zurückgang des übrigen Volkslebens erkennen wollten. Die herrschende Anschauung geht allerdings immer noch dahin, dass wo eine Blüte der Kunst ist, unter normalen Verhältnissen auch eine Blüte des übrigen geistigen Lebens sein müsse. Und es ist eine beliebte Form der kunsthistorischen Schilderung, dass man zuerst die geistigen und materiellen Errungenschaften einer bestimmten Periode, die siegreichen Kriege, den merkantilen Aufschwung eines Volkes bespricht und dann den Nachweis führt, dass dieser selbe Aufschwung sich nun auch in der Kunst offenbare, dass diese gewissermassen die höchste Blüte, die letzte vollendetste Äusserung der in einer bestimmten Zeit herrschenden Kulturtendenzen sei. Aber diese Auffassung hält einer eingehenden historischen Kritik nicht stand.

Soviel ist ja natürlich sicher, dass eine Bedingung für die Blüte der Kunst die genügende Wohlhabenheit derjenigen Kreise ist, die ihren Beruf in der Protektion und Inanspruchnahme der Kunst sehen. Diese Wohlhabenheit kann nur aus einer lebhaften Entwickelung des Handels hervorgehen und die Voraussetzung der letzteren ist eine gewisse politische Hegemonie und eine lebhafte Kolonisationsthätigkeit. Deshalb können wir auch die Beobachtung machen, dass siegreiche Kriege, glückliche Kolonisationen, politische Erfolge u. s. w. oft eine Blüte der Kunst nach sich ziehen. Das hat aber ganz äussere rein materielle Gründe.

Ebenso kann man oft beobachten, dass die Blüte der bildenden Kunst mit einer Blüte der Poesie zusammenfällt oder unmittelbar darauf folgt. Auch dies beweist nicht, dass ein innerer Zusammenhang zwischen Kunstblüte und allgemeinem geistigen Aufschwung besteht. Denn die Poesie ist ja auch Kunst, und es ist ganz natürlich, dass sie gleichzeitig mit den bildenden Künsten zur Blüte kommt.

Um so auffallender sind neben diesen Beispielen eines Zusammenfallens verschiedener Kulturbestrebungen die Beispiele für ein Auseinandergehen derselben. Man kann im allgemeinen sagen, dass die Blüte der Kunst wohl in der Regel auf einen politischen, militärischen und merkantilen Aufschwung folgt, dass sie aber erst dann eintritt, wenn diese Seiten der menschlichen Thätigkeit schon dem Verfall entgegengehen. Einerseits kommt es häufig vor, dass Völker, die in kriegerischer oder organisatorischer Richtung in aufsteigender Linie begriffen sind, in der Kunst sehr wenig leisten,

andererseits kann man sehr oft bemerken, dass eine Blüte der Kunst erst zur Zeit einer gewissen politischen Stagnation, einer Versumpfung des übrigen geistigen, besonders des moralischen Lebens eintritt.

Das politisch reifste und organisatorisch tüchtigste Volk des Altertums, das der Römer, hat in der Kunst niemals dieselbe schöpferische Kraft entwickelt wie das kleine, politisch zerrissene, in stetem Bruderkampf sich aufreibende Volk der Griechen. Und gerade die republikanische Zeit, in der die nationalen und moralischen Tugenden der Römer auf ihrem Höhepunkt standen, tritt in der Kunstentwickelung ganz zurück hinter der Kaiserzeit, in der die alte republikanische Tugend längst zu Grabe getragen war.

Das politisch reifste und materiell am besten situierte Volk der Gegenwart, das englische, hat sich gerade während der höchsten Blüte seines politischen und wirtschaftlichen Lebens nicht zu einer führenden Rolle in der Kunst Europas aufschwingen können. Erst jetzt, wo sein Prestige durch die Politik des Geldsacks immer mehr zurückgeht und seine militärische Ohnmacht offenbar wird, hat es eine massgebende Bedeutung wenigstens für gewisse Gebiete der dekorativen Kunst gewonnen. Ein politisch so unstetes Volk wie das französische, das in dem chronischen Kampf der Parteien und Kronprätendenten scheinbar niemals zur Ruhe kommen soll, hat dem modernen Europa wenigstens auf allen Gebieten der bildenden Kunst seit dem 17. Jahrhundert die Wege gewiesen.

Die italienische Kunst ist im Zeitalter der Renaissance zu ihrer höchsten Blüte gebracht worden, obwohl das Land gleichzeitig infolge seiner inneren Zerrissenheit ein Spielball fremder Mächte, der blutige Kriegsschauplatz für die Heere Frankreichs, Spaniens und Deutschlands geworden war. Nicht nur an den sittenstrengen Höfen des damaligen Italiens, sondern auch an den leichtsinnigen, die an moralischer Verworfenheit wahrhaftig keinen Mangel litten, hat die Kunst eine lebhafte Pflege gefunden, ist sie in ihrer Entwickelung stark gefördert worden. Die ersten Meister der Zeit scheuten sich nicht, um Gelegenheit zur Ausübung ihrer Kunst zu finden, in die Dienste von Männern zu treten, die in unserem heutigen politischen Leben wegen ihrer offen eingestandenen Schurkerei ganz unmöglich sein würden. Man denke an das Verhältnis Pinturicchios zu Alexander VI, Leonardo da Vincis zu Cesare Borgia und Lodovico il Moro.

Der Niedergang der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fiel in die Zeit einer Vertiefung des religiösen

Lebens, wie sie Deutschland seitdem nicht wieder erlebt hat, und der Aufschwung der deutschen Poesie um die Wende des 19. Jahrhunderts fand in einer Zeit statt, in der Deutschland politisch gar nichts bedeutete, durch unglückliche Kriege, schmachvolle Bündnisse an den Rand des Abgrunds gebracht war.

Wie gering ist dagegen der Einfluss gewesen, den der siegreiche Krieg von 1870/71 auf die Entwickelung unserer Poesie und bildenden Kunst gehabt hat! Immer wieder geht man mit der mechanischen Geschichtsauffassung, gegen die ich mich hier wende, an die Frage heran, wie sich denn nun diese für Deutschland so grosse Zeit in der Poesie und Kunst widerspiegele, immer wieder überzeugt man sich, dass der gehoffte Aufschwung wenigstens damals ausgeblieben ist, dass Frankreich Deutschland ebenso in den Künsten übertroffen hat wie einst Griechenland Rom: Graecia capta ferum cepit victorem et artes intulit Italiae. Es giebt ja freilich auch hier Leute, die alles in schönster Ordnung finden. Aber man darf diese Dinge wirklich nicht mit der Brille des Idealisten betrachten, der sich einbildet ein politischer Erfolg müsse auch eine Blüte der Kunst erzeugen und der deshalb diese Blüte auch da sieht, wo sie gar nicht vorhanden ist.

Thatsachen wie die angeführten lassen sich nur unter dem Gesichtspunkt der Ergänzung verstehen, den ich im Vorigen ausgeführt habe. In Zeiten, wo das Volksleben in irgend einer Beziehung stagniert, wo gewisse rein menschliche Instinkte einem ganzen Volke verloren zu gehen drohen, tritt die Kunst in die Lücke ein. Sie weckt die schlummernden Instinkte, erhält sie durch eine spielende Scheinthätigkeit lebendig und rettet sie dadurch über die Zeiten der Versumpfung hinüber in eine bessere Zukunft.

Das hängt auch damit zusammen, dass ein Volk in der Regel nicht gleichzeitig in allen Richtungen das Höchste leisten kann, sondern die verschiedenen Gaben, die ihm verliehen sind, nacheinander zur Entwickelung bringen muss. Man kann in der Geschichte fast aller Völker die Beobachtung machen, dass im einen Jahrhundert die wirtschaftlichen, im anderen die politischen und militärischen, dann wieder die religiösen, weiterhin die wissenschaftlichen und zuletzt die künstlerischen Interessen im Vordergrunde stehen. Und es ist ganz selbstverständlich, dass während sich die besten Kräfte des Volkes auf eine dieser Seiten werfen, die anderen wenn auch nicht vernachlässigt, so doch in geringerem Masse

angebaut werden. Und wir Deutsche wollen uns dessen besonders freuen. Denn so wird man uns nicht mehr den Vorwurf machen können, dass wir bisher als wissenschaftlich und militärisch hochstehendes Volk nicht gleichzeitig auch in der Kunst eine führende Rolle gespielt haben. Es genügt wohl, dass wir uns im vorigen Jahrhundert zur politischen Einheit herausgearbeitet, die bestdisziplinierte Armee auf die Beine gestellt, die beste soziale Gesetzgebung geschaffen, eine Reihe von Wissenschaften und Techniken vollkommen neu begründet haben. Es wäre unbescheiden zu verlangen, dass wir in derselben Zeit auch die hervorragendsten Kunstwerke hätten schaffen sollen. Aber was nicht ist kann werden, und wir dürfen froh sein, dass uns auf diese Weise noch eine künstlerische Blüte für die Zukunft vorbehalten bleibt.

Der historische Beruf der Ausgleichung, den danach die Perioden der künstlerischen Blüte haben, lässt sich aus dem Inhalt der Kunst in ihren verschiedenen Perioden sehr leicht nachweisen. Hier tritt insbesondere die Bedeutung der Poesie mächtig hervor. Man denke an die politischen und religiösen Ideale, die in der griechischen Tragödie zur Gestaltung drängen, man erinnere sich der politischen Bestrebungen, die in Dantes göttlicher Komödie einen Ausdruck finden. Man lasse die Dichtungen unserer Klassiker und Romantiker an seinem Blick vorüberziehen und mache sich klar, in welch neue Beleuchtung sie treten, wenn man ihnen nicht den Vorwurf der Abkehr vom praktischen Leben der Gegenwart zu machen braucht, sondern sie unter dem Gesichtspunkt der Ergänzung des gleichzeitig stagnierenden politischen und nationalen Daseins auffassen kann. Man denke an die grossen Realisten der Gegenwart, an Tolstoj, Ibsen, Zola mit ihrem Drang, dem Volk Ideale zu predigen, die im schroffen Gegensatz zur Wirklichkeit, zu einer halben, verkümmerten, degenerierten Gegenwart stehen.

Es ist abgedroschene Weisheit, wenn man daran erinnert, dass unsere nationale Einigung und unser Heranwachsen zu politischer Freiheit durch die klassische und romantische Dichtung seit Klopstock und Herder vorbereitet worden ist. So wie die Kriegslyrik den Zweck hat, die kriegerischen Instinkte der Soldaten auf dem Marsche und im Quartier, also e h e sie dem Feinde ins Auge schauen, lebendig zu erhalten, so war die ganze patriotische Poesie unserer klassischen und romantischen Dichter eine grosse That der Ergänzung und der Lebendigerhaltung schlummernder Instinkte. Man mag noch so sehr spotten über das nationale und politische

Pathos Schillers, über die Deutschtümelei unserer Romantiker: die Schlachten der Befreiungskriege wären nie geschlagen worden, wenn sie nicht durch ihre Poesie die nationalen Instinkte wachgehalten und über die Zeiten des Verfalls hinaus gerettet hätten. Und man mag die Lyrik des jungen Deutschlands um 1848 künstlerisch noch so sehr beanstanden, die Schamröte, die ihre politischen Lieder denen, die noch einen Funken patriotischen Gefühls in der Brust hatten, auf die Wangen treiben mussten, hat ebenso viel zur politischen Einigung beigetragen, wie das Blut, mit dem die Männer der That zwanzig Jahre später die auseinandergerissenen Glieder des Volks zu einer Einheit zusammenkitten sollten.

Derartige Wirkungen bleiben freilich der Poesie (und Schauspielkunst) vorbehalten. Höchstens die Malerei kann noch, wie das Mittelalter zeigt, in einigen ihrer Gattungen einen ähnlichen Erfolg haben. Immerhin sind diese Fälle schon viel seltener. Den übrigen Künsten zumal ist vermöge ihrer Eigenart eine Wirkung in diesem Sinne gänzlich versagt.

Der geniale Dichter erhält dadurch unter allen Künstlern eine Sonderstellung, einen höheren über die Kunst hinausgreifenden Beruf. Man kann zwei Gattungen von Dichtern unterscheiden. Die ersteren sind diejenigen, die nichts als Dichter, d. h. Künstler sein wollen, die anderen diejenigen, die etwas vom Erzieher, vom Seher, vom Propheten an sich haben. Jene begnügen sich dichterisch auszusprechen, was die Welt in ihrer Zeit bewegt oder was sie selbst von ihrem Treiben für wichtig genug halten, anderen späteren Geschlechtern mitgeteilt zu werden. Für sie ist die Poesie ein Spiegel des Lebens, etwa so wie Shakespeare und Leonardo da Vinci die Kunst auffassten, deren ersterer die Bühne, letzterer die Bildfläche als einen Spiegel der Wirklichkeit ansah.

Die anderen gehen in ihrer Absicht weiter. Sie wollen nicht nur Dichter, sondern gleichzeitig Führer ihres Volkes, Wegweiser in die Zukunft sein. Sie fühlen instinktiv, welche Seite des geistigen Lebens in ihrem Volke augenblicklich durch die Ungunst der Verhältnisse zurückgedrängt ist, welche rein menschlichen Gefühle nicht genügend entwickelt sind, welche Seiten des menschlichen Lebens zu versumpfen und zu verkümmern drohen. Hier setzen sie den Hebel ein. Mit mächtiger Stimme rütteln sie ihr Volk aus dem Schlummer wach, regen sie seine verfallenden Kräfte zu neuem Leben an, führen sie es den Idealen der echten Menschlichkeit, der Wahrheit, Freiheit, Keuschheit und Vaterlandsliebe zu.

Wenn ein Volk durch innere Uneinigkeit in politische Stagnation zu geraten droht, oder die Gegensätze der Stände sich durch die Hartherzigkeit des Kapitals gegen die Arbeit und durch den Hass des Proletariats gegen den Besitz zusehends verschärfen, die sozialen Instinkte immer mehr verfallen, wenn in dem harten Kampf ums Dasein die feineren Züge der Menschennatur mehr und mehr verloren gehen, wenn der Zusammenhang mit der Natur durch das nüchterne Grossstadtleben und eine raffinierte ungesunde Kultur völlig gelockert wird, dann regen sich in geheimnisvoller Weise die dichterischen Kräfte der Nation. Aus der Tiefe der Volksseele kommen durch den Mund der grossen Dichter mächtige Klänge und Gedanken an die Oberfläche, die den Zeitgenossen ein Bild echten wahren Menschentums vor die Seele zaubern. So schlecht und niedrig und verkommen ist die Welt und so schön und hehr und vollendet sollte sie sein, das sind die Worte, die uns aus diesen Klängen entgegentönen. Und diese Worte und Gedanken formen sich zu Kunstwerken, die die Herzen der Menschen im tiefsten Innern erschüttern und durch ihre allgemein menschliche Bedeutung die Jahrhunderte überdauern.

Und auch hier giebt es wieder Abstufungen. Wir kennen Dichter von nationaler Bedeutung, deren Wirksamkeit auf eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Volk eingeschränkt ist, und solche, die die Grenzen der Nationen überspringen, ihre Wirkung auf die ganze Menschheit ausdehnen. Die Dauer ihrer Werke ist noch grösser als die jener anderen, die Begeisterung, die sie entfachen, allgemeiner.

Alles das ist gewiss etwas Grosses. Aber gerade diese Wirkung ist keine künstlerische. Sie kann auch von einem Nichtkünstler ausgeübt werden, wenn er nur eine geniale Persönlichkeit ist und die Verhältnisse dementsprechend liegen. Muss man nicht sagen, dass Männer wie Moses, Buddha, Jesus, Franz von Assisi, Luther, Bismarck u. s. w. diese Wirkungen auf dem besonderen Felde ihrer Thätigkeit in viel höherem Masse ausgeübt haben, als es jemals einem Künstler vergönnt gewesen ist? Und soll man sich nicht davor hüten, das Wesen der Kunst und ihre höchsten Wirkungen gerade in dem zu erkennen, was auch von Nichtkünstlern, und zwar in viel intensiverer Weise bewirkt werden kann?

So dürfen wir denn keine Rangabstufung machen zwischen den Künstlern der ersten und zweiten Gruppe. Unser Urteil muss sich vielmehr ganz auf die Frage beschränken, ob die Kunst in

der Richtung, in der sie nun einmal wirken will, die denkbar höchste Kraft der Darstellung, die denkbar grösste Anschaulichkeit, deren sie überhaupt fähig ist, erreicht. Populärer freilich werden immer die Künstler sein, die es verstehen, die verborgenen Kräfte aus der Tiefe der Volksseele herauszuholen und das Volk stark zu machen im Kampf um seine politischen und nationalen Güter. Aber den reineren ästhetischen Genuss werden diejenigen gewähren, die wie Goethe nur Künstler sein wollen und über den Bedingungen der Zeitlichkeit stehen. Und wenn wir von einem höheren Beruf der Kunst sprechen, so werden wir darunter weniger die nationale oder soziale oder ethische Wirkung im besonderen meinen, als vielmehr die Thatsache, dass durch sie die Menschen überhaupt in eine Scheinwelt versetzt werden, die ihnen etwas anderes bietet als das Leben, dass sie ihre Lücken ausgleichen, ihre Anschauungen in Bezug auf wichtige Dinge miteinander austauschen. Durch die Kunst redet nicht nur der Mensch zum Menschen über Dinge, die er sich im gewöhnlichen Gespräch zu berühren scheut, sondern durch sie reden auch die Generationen zu den Generationen, die Jahrhunderte zu den Jahrhunderten. Die Kunst allein mit ihren ewig wirksamen Reizen gibt uns die Garantie, dass nichts von dem, was jemals Wichtiges und Bedeutendes geschaut, gedacht und gefühlt worden ist, der Menschheit völlig verloren geht.

SIEBZEHNTES KAPITEL

INHALT UND TENDENZ

WIR sind im Laufe unserer Betrachtungen schon so oft auf die Bedeutung des Inhalts für den Kunstgenuss zu sprechen gekommen, dass es fast überflüssig erscheinen könnte, ihm ein besonderes Kapitel zu widmen. Dennoch müssen wir ihn hier noch einmal im Zusammenhang behandeln und ebenso wie früher das

Verhältnis der Form, so jetzt das Verhältnis des Inhalts zur Illusion untersuchen. Das Resultat kann nach dem Bisherigen nicht zweifelhaft sein. Wir werden finden, dass ebenso wie die Form auch der Inhalt nicht die unmittelbare Ursache des ästhetischen Genusses ist, sondern dass er nur als notwendiges und unentbehrliches Element in die ästhetische Anschauung eingeht.

Wer den Streit zwischen Form- und Inhaltsästhetik aufmerksam verfolgt hat, der muss den Eindruck haben, dass sehr viel Hinundherreden vermieden worden wäre, wenn man sich zuvor über die Grenzen der Begriffe Form und Inhalt geeinigt hätte. Wir können in dieser Beziehung ein Schwanken der Definitionen und des Gebrauchs beobachten, das nicht gerade zur Aufklärung der Frage beigetragen hat. Wenn man z. B., wie es häufig der Fall war, unter Form nicht nur die Form an sich, sondern auch ihre Bedeutung, ihr Verhältnis zu einem bestimmten Inhalt meinte, oder wenn man unter Inhalt nicht nur den Inhalt an sich, sondern sein Verhältnis zu einer bestimmten Form, also die Art seiner Darstellung verstand, so war natürlich die ganze Frage ihrem Kern nach verschoben und die Entscheidung musste immer für denjenigen günstig ausfallen, der gerade am Worte war. Dann war aber das, was beide Parteien als das Schöne auffassten, thatsächlich gar nicht die Form und auch nicht der Inhalt, sondern die Illusion, zu der ja sowohl die Form als auch der Inhalt gehört.

In der That enthält die Illusionstheorie des Rätsels Lösung. Nach ihr gehen nämlich sowohl Form wie Inhalt als notwendige Elemente in die ästhetische Anschauung ein, derart dass eine solche überhaupt gar nicht ohne beide gedacht werden kann. In Bezug auf die Form ist dieser Nachweis schon im zehnten und elften Kapitel geführt worden, in Bezug auf den Inhalt wollen wir ihn jetzt, soweit es überhaupt noch nötig ist, führen.

Zwar könnten wir uns dieses Nachweises füglich für überhoben halten, da ja jeder Leser dieses Buches längst den Eindruck haben wird, dass der ganze Zusammenhang der Illusionsästhetik mit zwingender Notwendigkeit auf die Zurückdrängung des Inhalts im Vergleich mit dem Akt der ästhetischen Anschauung als solchem hinweist. Wenn der Kern des ästhetischen Genusses wirklich das abwechselnde Insbewusstseintreten der Form und des Inhalts ist, so bildet ebenso wie die Form auch der Inhalt nur einen Teil der

ästhetischen Anschauung, nur eine Welle in dem Meer der Vorstellungen und Gefühle, das die Seele während derselben erfüllt. Der Genuss kann also nicht auf ihm allein oder auch nur vorwiegend beruhen. Dennoch wollen wir, um gar kein Missverständnis aufkommen zu lassen, diese Frage noch einmal eingehend erörtern, dem Inhalt mit möglichster Genauigkeit die Stelle anweisen, die ihm nach unserer Auffassung gebührt.

Es ist ein vollkommenes Missverstehen der Illusionsästhetik, wenn man ihr vorwirft, sie stehe dem Inhalt gleichgültig oder gar abweisend gegenüber. Das ist so wenig der Fall, dass ich vielmehr schon seit Jahren, d. h. seit der Ausbildung der Ergänzungstheorie in Schrift und Wort die Behauptung vertrete, der letzte biologische oder wenn man will entwickelungsgeschichtliche Zweck der Kunst sei die Erweiterung und Vertiefung der Vorstellungen und Gefühle, was doch auf den Inhalt hinausläuft. Und gerade dadurch unterscheidet sich die Illusionsästhetik prinzipiell von der Formästhetik, dass sie den Inhalt nicht als das mehr oder weniger gleichgültige Substrat einer rein formalen Wirkung auffasst, sondern vielmehr als das letzte biologische, kulturhistorische und entwickelungsgeschichtliche Ziel jeder künstlerischen Thätigkeit. Wenn es der höhere Zweck der Kunst ist, dem Menschen Ersatzvorstellungen und Ersatzgefühle an Stelle der wirklichen zu bieten und damit sein Gefühlsleben vor Absterben und Verkümmerung zu bewahren, so ist es wohl klar, dass die Kunst letzten Endes um des Inhalts willen da ist. Es ist mir vollkommen unerfindlich, wie man diese klare und notwendige Folgerung nicht hat ziehen, vielmehr die Illusionsästhetik immer mit der Formästhetik hat in einen Topf werfen können.

Andererseits unterscheidet sich aber die Illusionsästhetik auch sehr scharf von der Inhaltsästhetik. Denn während nach dieser der Inhalt als solcher, d. h. nach seiner entweder lust- oder unlusterregenden Natur die unmittelbare Ursache des ästhetischen Genusses ist, vertritt die Illusionsästhetik den Standpunkt, dass für den unmittelbaren ästhetischen Genuss der Inhalt als solcher, soweit nämlich seine Qualität in Frage kommt, völlig gleichgültig ist. Dieser Satz verträgt sich mit dem von der biologischen oder kulturhistorischen Wichtigkeit des Inhalts sehr gut, ebenso wie jedermann zugeben wird, dass eine Arznei gleichzeitig für den Organismus sehr nützlich sein und doch sehr schlecht schmecken kann.

Wir wollen von einem ganz elementaren Beispiel ausgehen. Gesetzt den Fall, wir zeichneten eine Kugel nach der Natur. Dieselbe sei aus Holz, eine Art Kegelkugel, und die Zeichnung werde auf getöntem Papier, mit Kreide und weissen Lichtern ausgeführt. Was ist bei einer solchen Zeichnung die Form, was der Inhalt, und worauf beruht der ästhetische Genuss, den man bei ihrer Ausführung oder Anschauung hat?

Am klarsten ist wohl, was wir unter der Form verstehen müssen. Es ist die Kugelform mit ihren bekannten stereometrischen Eigenschaften. Schwieriger ist schon die Bestimmung des Inhalts. Soll dieser scharf von der Form getrennt werden, so kann man darunter nur das verstehen, was sich auf das Was der Darstellung ausschliesslich der geometrischen Form bezieht. Also in diesem Falle z. B. die Thatsache, dass die Kugel aus Holz ist, was ja in der Zeichnung irgendwie zum Ausdruck gebracht sein kann, oder dass sie zum Rollen, vielleicht zum Kegelschieben benutzt wird. Man kann nicht leugnen, dass dieser Inhalt ausserordentlich nichtssagend und bedeutungslos ist. Die Kugel könnte ebensogut aus Stein sein, wobei man an alte Belagerungsgeschütze denken könnte, oder aus Gummi, wobei man die Vorstellung eines Balls bekäme. Das wäre alles gleich nichtssagend und uninteressant.

Wie kommt es nun, dass wir trotzdem beim Anblick der gezeichneten Kugel einen wenn auch nicht sehr tiefen doch immerhin lebhaften ästhetischen Genuss haben? Wer könnte sich nicht aus seiner Zeichenstunde erinnern, mit welcher Freude er die erste Kugel oder überhaupt den ersten plastischen Körper gezeichnet hat, welches Wonnegefühl ihn erfüllte, als er sah, wie die Form bei jedem neuen Strich, bei der Entstehung des Halbschattens, des Kernschattens, des Reflexes, des Schlagschattens oder gar beim Aufsetzen des höchsten Lichtes mehr aus der Fläche heraustrat, wie sich die Kugel vom Hintergrunde abhob, wie sie wirklich und wahrhaftig auf der Fläche des Tisches dazuliegen schien u. s. w.?

Hier haben wir es mit einem ganz elementaren Beispiel der ästhetischen Illusion zu thun. Was man dabei geniesst, ist, dass ein flacher Gegenstand, eine einfarbig bemalte Fläche Papier durch die Art der Bemalung, durch bestimmte künstliche Mittel für die Anschauung zu einem Körper geworden ist. Man ist stolz darauf, dass man selbst durch seine

Kunst das illusionsstörende Moment der Fläche überwunden, sich und anderen die Vorstellung der plastischen Rundung, des Raumes verschafft hat. Die Gegner werden vielleicht einwenden, dass auch das ein ziemlich untergeordnetes Vergnügen sei. Darüber wollen wir nicht streiten. Es genügt uns, dass Leonardo da Vinci darin die Hauptaufgabe der Malerei, eine „wunderbare Sache" erkannte (s. oben I 180).

Dass der Genuss auf der Form, d. h. der stereometrischen Natur der Kugel nicht beruhen kann, leuchtet sofort ein. Man setze nur an die Stelle der Kugel ein Ellipsoid oder ein Ei oder einen Würfel. Der Genuss wird ganz derselbe sein. Er beruht eben nicht darauf, dass man gerade diesen, sondern dass man überhaupt einen Körper in der Fläche zu sehen glaubt, d. h. auf der Zweiheit der Vorstellungsreihen: flache Zeichnung und plastischer Körper, die bei der Anschauung entsteht. Es ist ferner für den elementaren ästhetischen Genuss vollkommen gleichgültig, ob man diese oder jene Vorstellung in Bezug auf das Material, die Benutzung u. s. w. der Kugel daran anknüpfen kann. Nur eines ist nicht gleichgültig, nämlich ob die Lichter und Schatten an der richtigen Stelle sitzen und so stark sind, wie sie nach der Vorstellung von einer Kugel in dieser bestimmten Beleuchtung sein müssen. Giebt man also in diesem Falle überhaupt einen ästhetischen Genuss zu, so muss man auch zugeben, dass er weder auf der Form noch auf dem Inhalt, sondern auf der Illusion beruht.

Andererseits ist aber auch klar, dass sich weder die Form noch der Inhalt aus der ästhetischen Anschauung ausscheiden lässt. Die Illusion, vermittelst deren man in der Fläche einen runden plastischen Körper zu sehen glaubt, knüpft sich eben an die Form der Kugel, knüpft sich ferner an den Inhalt: hölzerne Kugel, Kegelkugel an. Die ganze Illusion ist ohne den Inhalt, ebenso wie ohne die Form undenkbar. Damit Illusion zu stande kommen kann, muss eine Vorstellung vom Wesen der Kugel vorhanden sein. Der Beschauer muss wissen, wie eine Kugel, die gut und gleichmässig rollen soll, aussieht. Nicht um die Zeichnung, die er anschaut, verstandesmässig mit dieser Vorstellung vergleichen zu können, sondern um sofort beim Anblick der Zeichnung zu fühlen: Ja das ist eine Kugel. Sind dagegen Fehler in der Zeichnung oder der Verteilung der Lichter und Schatten gemacht, so kann keine Illusion zu stande kommen. Nicht etwa weil der Beschauer beim verstandesmässigen Vergleichen eine Verschiedenheit des Bildes und seiner Vorstellung

von einer Kugel konstatierte, sondern weil diese Vorstellung durch ein fehlerhaftes Bild überhaupt nicht an die Oberfläche des Bewusstseins emporgehoben wird. Die Schönheit der Zeichnung besteht also weder in der Form noch im Inhalt des dargestellten Gegenstandes, sondern in der sich dem Gefühl aufdrängenden Übereinstimmung der Zeichnung mit der Vorstellung, die man von ihm hat.

Gehen wir einen Schritt weiter. Denken wir uns an Stelle der Kugel eine Apfelsine. Auch da ist die Form eine Kugel- oder wenigstens annähernde Kugelform, wozu hier noch die schöne und leuchtende Orangefarbe kommt. Der Inhalt ist: süsse, saftige, wohlschmeckende Frucht. Nehmen wir an, ein Maler hätte diese Frucht in künstlerisch vollendeter Weise gemalt. Worauf beruht dann der Genuss, den man bei ihrem Anblick hat? Auf der regelmässigen Form gewiss nicht, denn diese ist in den meisten Fällen gar nicht ganz regelmässig, sondern nähert sich der Kugelform nur ungefähr. Auch nicht auf der Farbe, die ja im weiteren Sinne zur Form dazugehört, denn eine Birne, die eine unscheinbare graugrüne Farbe hat, kann, wenn sie nur gut gemalt ist, ebensogut im Bilde genossen werden wie eine Apfelsine.

Oder etwa auf dem Inhalt? Auch das wird man nicht behaupten können. Denn die Vorstellung einer süssen, saftigen, wohlschmeckenden Frucht ist etwas rein Sinnliches, überdies etwas was man sich durch den Anblick einer wirklichen Apfelsine viel besser als durch den einer gemalten, am allerbesten aber durch das Verspeisen einer solchen verschaffen kann. Es ist doch ganz unwahrscheinlich, dass die Schönheit eines solchen Bildes auf etwas beruhen sollte, was uns die Natur in viel höherem Masse, in unvergleichlich wirksamerer Weise bieten kann?

Oder beruht der Genuss auf all den mehr oder weniger willkürlichen Assoziationen, die man an den Inhalt anknüpfen kann, d. h. Italien, lachender Himmel, blaue Berge, würzige Luft, schöne Menschen u. s. w.? Aber ebensogut wie an alle diese Dinge könnte man doch auch an die hässliche Hökerin denken, von der man vielleicht die Apfelsine gekauft hat, oder an die gelbe Farbe des Neides oder andere schlimmere Dinge, und was wäre das für ein Genuss, der sich gar nicht fixieren liesse, sondern uferlos auf alles Mögliche und Unmögliche hinüberdrängte? Nein, der Genuss besteht auch hier in dem Gefühl, dass das Bild mit unserer Vorstellung von der Apfelsine übereinstimmt, d. h. in der Illusion.

Gehen wir wieder um einen Schritt weiter und fassen wir ein Madonnenbild Raffaels ins Auge. Hier ist der Inhalt ja freilich bedeutsamer. Und es ist kein Zweifel, dass die Vorstellung der reinen Magd, der keuschen Jungfrau, der Muttergottes bei unserem ästhetischen Genuss wesentlich mitwirkt. Aber doch nur insofern, als wir von der Form verlangen, dass sie diesem Inhalt entspricht. Indem unser Bewusstsein von der Form zum Inhalt und wieder umgekehrt vom Inhalt zur Form wandert, vollzieht es eben den Wechsel der Vorstellungsreihen, auf dem die ästhetische Lust beruht, und es ist klar, dass wir dabei nicht zu lange bei der Qualität des Inhalts verweilen dürfen, wenn nicht der ganze psychische Vorgang ins Stocken geraten soll.

Und dann müssen wir uns doch auch hier sagen: Der religiöse Inhalt kann unmöglich die Ursache des ästhetischen Genusses sein, denn die Beschauer sind ihm je nach ihrer Konfession ganz verschieden zugänglich. Ich bezweifle durchaus nicht, dass ein frommer Katholik beim Anblick eines solchen Bildes Lustgefühle hat, die sich auf den Inhalt und zwar auf den religiösen Inhalt beziehen. Aber ich traue mir als Protestant zu, ein gutes Madonnenbild ebenso ästhetisch würdigen zu können wie ein kunstgebildeter Katholik, ohne dass ich doch im stande wäre, gerade diese inhaltlichen Gefühle in mir zu entwickeln. Wenn nun Menschen beider Konfessionen hier ästhetisch gleich stark fühlen können und doch dem Inhalt ganz verschieden gegenüberstehen, so geht doch daraus mit zwingender Notwendigkeit hervor, dass die Ursache des ästhetischen Gefühls nicht im Inhalt liegen kann. Oder mit anderen Worten es ist klar, dass das Gefühl für den Inhalt als solchen etwas Ausserästhetisches ist, was uns bei dieser Frage nichts angeht.

Psychologisch stellt sich die Sache so dar, dass die Gefühle für die Form sowohl wie für den Inhalt zu den beiden Vorstellungsreihen gehören, die beim Kunstgenuss zu stande kommen. Aber das Gefühl für den Inhalt hat wie früher ausgeführt nur den Charakter einer Gefühlsvorstellung, und was dabei etwa, infolge der Lebhaftigkeit des Vorstellens, von emotionellen Elementen mitunterläuft, ist prinzipiell anderer Art als der ästhetische Genuss. Es kann zwar einen Lustcharakter haben, aber dieser ist dann nicht ästhetisch. Der ausserästhetische Genuss kommt dabei zum ästhetischen hinzu, etwa wie der Wohlgeschmack eines Apfels zu dem einer Birne hinzukommt, die man gleichzeitig oder nachher isst. Man hat dabei nacheinander zwei verschiedene Arten von

Wohlgeschmack. Aber der des Apfels wird durch den der Birne nicht gesteigert, und umgekehrt die Birne schmeckt nicht dadurch besser, dass man ausserdem noch einen Apfel isst. Das was durch das Essen entsteht, ist auch nicht ein einheitlicher Apfelbirnengeschmack, sondern beide Geschmacksarten bleiben in unserem Bewusstsein nebeneinander bestehen. Und es gilt als ein Zeichen schlechten „Geschmacks", wenn man beide Früchte nebeneinander isst, die Lust an der einen durch die an der anderen zu steigern sucht. So halten wir auch, wenigstens meinem Gefühl nach, bei der ästhetischen Anschauung die Lust am Inhalt und den Illusionsgenuss streng auseinander, und zwar je feiner wir ästhetisch empfinden, um so mehr.

Dabei will ich durchaus nicht leugnen, dass wenn sich Eltern das Porträt eines Kindes meisseln lassen oder wenn ein Maler sein Heimatsdorf malt oder wenn ein Geliebter seine Geliebte andichtet, die Freude am Inhalt, am Was der Darstellung ganz wesentlich mitspricht. Sie ist in den meisten Fällen sogar die erste Veranlassung zu der Ausführung des Kunstwerks, und der Gedanke an den Inhalt, die Lust am Inhalt mischt sich selbstverständlich in den Kunstgenuss ein. Allein wenn dieser letztere im wesentlichen darauf beruhte, so könnten alle diejenigen, für die der Inhalt keine solche Bedeutung hätte, ein derartiges Kunstwerk überhaupt nicht geniessen. Das ist natürlich Unsinn. Ich bin sogar der Ansicht, dass gerade diese ein solches Kunstwerk ästhetisch reiner geniessen können als die, die ein sehr starkes Pietäts- oder sinnliches Interesse an seinem Inhalt haben. Die Ästhetik kann wohl sagen: Ein Kunstwerk wird auf den einzelnen Menschen anders wirken, je nachdem er für seinen Inhalt mehr oder weniger disponiert ist, aber sie kann nicht sagen, das Kunstwerk ist besser oder schlechter, je nachdem sein Inhalt diese oder jene Qualität hat. Sonst könnten die Menschen bei ästhetischen Urteilen ja niemals einig werden.

Das sind ja nun freilich Beweise aus der Selbstbeobachtung, die für den einen diese, für den anderen jene Überzeugungskraft haben werden. Ich kann hier nur sagen, was meine Selbstbeobachtung mich lehrt. Glücklicherweise sind wir aber auch hier nicht auf dieses subjektive Material angewiesen, sondern es giebt eine Reihe rein logischer Beweise, die wie ich glaube vollkommen entscheidend sind.

Wenn die Inhaltsästhetik ganz allgemein das Wesen der Kunst

im Inhalt sieht, diesen als die eigentliche Ursache des ästhetischen Genusses auffasst, so hat sie dabei zunächst an einige Künste nicht gedacht, bei denen sich diese Behauptung von vornherein als unmöglich erweist, nämlich die Musik, die Architektur, das Ornament, den Tanz und die Schauspielkunst. Was ist der Inhalt der Musik, d. h. natürlich nicht der Vokal-, sondern der Instrumentalmusik? Es wäre gewiss nicht leicht, dies mit Bezug auf eine Bachsche Fuge oder einen Straussschen Walzer anzugeben. Und wenn man musikalische Analysen einer Sonate oder einer Symphonie liest, so bemerkt man, abgesehen von den Fällen, wo es sich um Programmmusik handelt, dass von einem eigentlichen Inhalt nie die Rede ist, sondern immer nur von einer Stimmung, einer Bewegungsillusion, einem musikalischen Charakter, einer Form. Gerade auf dem Inhalt kann also das Wesen dieser höchsten und reinsten Gattung der Musik, der „absoluten" Musik nicht beruhen. Was man aber in der Vokalmusik Inhalt zu nennen pflegt, ist gar nicht der Inhalt der Musik, sondern der Worte, die ihr zu Grunde liegen. Natürlich müssen sich die Töne dem Charakter dieser Worte anpassen. Aber dann beruht doch ihre Schönheit nicht auf dem Inhalt derselben, sondern auf der Angemessenheit der Form an diesen Inhalt. Das Gefühl für den Stimmungsgehalt der musikalischen Formen, die Gefühls- und Bewegungsillusion ist es, die den Hörer in allen diesen Fällen in Lust versetzt. In der reinen Instrumentalmusik giebt es eigentlich gar keinen Inhalt, sondern nur ein Verhältnis der Formen zu allgemeinen Stimmungen, Gefühlen, Bewegungsvorstellungen u. s. w. Will man hier von einem Inhalt sprechen, so kann man damit nur die Qualität der Gefühle und Bewegungen selbst meinen, denen die musikalischen Formen Ausdruck geben sollen. Wir haben aber schon gesehen (I 146), dass diese Qualität für die Schönheit der Musik gar nicht entscheidend ist, sondern dass sie an sich sowohl lust- als auch unlusterregend sein kann, da man sich bei ihrer Anschauung ja nicht einer subjektiven, sondern einer objektiven Gefühlsillusion hingiebt.

Was ist ferner der Inhalt in der Architektur? Hier müssen wir zunächst den praktischen Zweck, die Bestimmung des Baues beiseite lassen, denn die Rücksicht darauf ist wie wir gesehen haben überhaupt nichts Ästhetisches, da sie ja bei jedem Handwerksprodukt beobachtet werden muss. Dass eine Kirche ein Haus Gottes oder ein Versammlungshaus der anbetenden Gemeinde ist, wissen wir natürlich, wenn wir sie ästhetisch anschauen. Aber dieses Wissen

an sich macht unseren ästhetischen Genuss nicht aus, und wenn wir beim Denken daran von den Schauern der Ehrfurcht vor Gott erfüllt werden, so ist dies offenbar ein rein religiöses Gefühl. Ästhetisch ist dabei nur das Bewusstsein der Angemessenheit der Formen an diesen Inhalt, ihrer charakteristischen Wirkung, ihrer Stimmungswirkung u. s. w. Wäre die Ursache des ästhetischen Genusses in dem Denken an die Bestimmung des Baues, seinen ethischen Charakter u. s. w. zu suchen, so wäre der ästhetische Genuss ja ganz verschieden gross, je nachdem diese Bestimmung einen höheren oder niedrigeren ethischen Charakter hätte. Eine Kirche z. B. würde eben deshalb, weil sie dem Gottesdienst geweiht ist, ein besseres Kunstwerk sein als ein Vergnügungslokal, dessen Zweck wenigstens für den kirchlich gesinnten Menschen ein entschieden inferiorer ist, oder gar ein Rokokopavillon, der uns die Gedanken an die „kleinen oder grossen Vergnügungen" der Fürsten des 18. Jahrhunderts nahe legt, oder ein Grabmausoleum, das uns an den Tod, also etwas für die meisten Menschen Unangenehmes erinnert. Man braucht diese unsinnige Konsequenz nur zu ziehen, um sich von der Verkehrtheit der ganzen Theorie zu überzeugen.

Fasst man aber als Inhalt der Architektur, was man ja auch könnte, die Kräfte und Bewegungen auf, die durch ihre Kunstform symbolisiert werden, so ist ebenfalls klar, dass der Genuss auf der Qualität dieses Inhalts nicht beruhen kann. Denn diese sind ja nach dem früher Gesagten nur zum Teil angenehmer Art, wie z. B. das aufrechte Stehen, das elastische Sichaufrichten oder das weiche Hingegossensein. Zum Teil aber sind sie unlusterregend, wie z. B. das Tragen, das Zusammengekauertsein u. s. w. Die Lust, die ihre Darstellung erregt, kann also nicht eine Lust am Inhalt sein. Und wenn man einwenden wollte, alles organische Leben sei in irgend einem Sinne wertvoll, und der Genuss an einem architektonischen Kunstwerk bestehe darin, dass man in seinen Formen dieses an sich schon wertvolle organische Leben zu sehen glaube, so würde ich erwidern, dass ich den Wert des organischen Lebens, das sich in einer zusammengekrümmten Trägerfigur ausspricht, durchaus nicht zu würdigen weiss, den ethisch wertvollen Inhalt, der uns hier in ein „sympathetisches Glücksgefühl" versetzen soll, schlechtweg leugne. Auch ist ja dieses organische Leben so reichlich in der Natur vorhanden, dass eigentlich kein Grund vorliegt, es auch noch einmal zum Gegenstand der architektonischen Illusion zu machen.

Ebensowenig bedeutet der Inhalt im Ornament. Ist es naturalistischer Art, so müsste man konsequenterweise dasjenige Ornament für das schönste halten, das der inhaltlich wertvollsten Pflanze nachgebildet wäre. Man braucht nur an Akanthus, Löwenzahn, Schierling und sonstiges Unkraut zu denken, um die Unsinnigkeit dieses Schlusses einzusehen. Für die Benutzung einer Pflanze zum Ornament sind niemals inhaltliche Gesichtspunkte, sondern immer nur formale massgebend gewesen, d. h. genauer gesagt solche, die sich auf die Möglichkeit beziehen, mit bestimmten Formen bestimmte ornamentale Illusionen zu erzeugen. Alles andere ist dabei Nebensache. Selbst der Zweck des ornamentierten Gegenstandes ist in den meisten Fällen für die Wahl der dem Ornament zu Grunde liegenden Pflanzenart gleichgültig. Man kann sich davon in jedem Kunstgewerbemuseum überzeugen. Das stilisierte Ornament nun gar oder dasjenige, dem gar kein Naturvorbild zu Grunde liegt, ist von dem Inhalt, den es darstellen könnte, so wie so völlig losgelöst. Oder besser gesagt es hat gar keinen Inhalt, wenn man nicht eben die Fähigkeit Illusion zu erzeugen als Inhalt fassen will.

Auch der Tanz ist eine Kunst, in der der Inhalt so gut wie gar keine Rolle spielt. Zwar bedeutet der mimische Tanz etwas, aber was er bedeutet ist nicht immer etwas Angenehmes und das Angenehme, was er etwa bedeutet, ist nicht ästhetisch. Ist sein Inhalt sinnliche Lust, so ist diese Lust eben sinnlicher Art. Ist er dagegen Trauer oder Eifersucht, Entzweiung u. s. w., so ist er unlusterregend, kann also nicht die Ursache des Genusses sein.

Besonders einleuchtend ist die Indifferenz der Schauspielkunst dem Inhalt gegenüber. Denn der Inhalt eines Spiels, der als Ursache der Lust in Frage kommen könnte, ist thatsächlich gar nicht sein Inhalt, sondern der des Stückes, das die Schauspieler spielen. Bestände also der ästhetische Wert der Kunst aus dem Inhalt, so hätte die schauspielerische Thätigkeit überhaupt keine selbständige Bedeutung neben der Poesie, könnte also gar nicht als Kunst angesehen werden.

Diese Thatsachen allein sind schon beweisend. Wenn wir unter acht Künsten fünf haben, in denen die Lust ganz entschieden nicht auf dem Inhalt beruht, so geht daraus hervor, dass der ästhetische Genuss auch in den drei anderen nicht auf dem Inhalt beruhen kann. Man müsste denn von vornherein auf eine Einheit der

Künste verzichten. Und wir haben jetzt nur noch zu fragen, wie sich der Inhalt in diesen dreien, d. h. in der Plastik, Malerei und Poesie zum ästhetischen Genuss bezw. zur Illusion verhält.

Was zunächst die Plastik betrifft, so haben wir da ja allerdings Werke, die wie der Laokoon einen tragischen Inhalt haben, der zur Entwickelung bestimmter Gefühlsvorstellungen, zum Denken an allerlei mythologische und sonstige Beziehungen anregt. Und ich will durchaus nicht leugnen, dass es Menschen giebt, bei denen die Anschauung eines solchen Werkes zum grossen Teil aus der Entwickelung inhaltlicher Gefühle oder verstandesmässiger Erwägungen, wissenschaftlicher Erinnerungen u. s. w. besteht. Was ich leugne ist nur, dass diese Art der Betrachtung ästhetisch sei. Und den Beweis dafür finde ich darin, dass weitaus die Mehrzahl aller plastischen Werke eines solchen Inhalts überhaupt entbehrt.

Wenn ein Bildhauer einen trinkenden oder schlafenden Knaben bildet, so ist sofort klar, dass der ästhetische Genuss beim Anblick eines solchen nicht auf dem Inhalt beruhen kann. Allerdings sind das Trinken und das Schlafen angenehme Thätigkeiten, und es ist selbstverständlich, dass man sich, um den künstlerischen Wert einer solchen Statue zu verstehen, in die Vorstellung dieser Annehmlichkeit versetzen muss. Man muss es schon deshalb, weil man nur so empfinden kann, ob sie in der Bewegung und im Ausdruck richtig und überzeugend dargestellt ist. Aber diese Annehmlichkeit an sich kann unmöglich die Ursache des Genusses sein. Denn sie ist so niederer Art, hängt so sehr mit dem rein vegetativen Dasein zusammen, dass dabei jedes höhere Gefühl, jeder höhere Gedanke ausgeschlossen ist.

Man denke an die zahllosen Siegerstatuen der Griechen, von denen uns in römischen Museen die Kopien erhalten sind. Entweder stehen sie einfach da mit einem Symbol des Sieges in der Hand, oder sie sind mit den Attributen des Kampfes, in dem sie gesiegt haben, ausgerüstet, allenfalls auch in der Handlung des Kampfes selbst dargestellt. Was ist aber das Laufen, das Ringen, das Faustkämpfen, das Diskuswerfen als reiner Inhalt betrachtet? Die Griechen, die diese Handlungen fortwährend in der Palästra und bei den nationalen Wettspielen zu sehen Gelegenheit hatten, konnten unmöglich das Bedürfnis haben, sie ihres Inhalts wegen, d. h. als Kampfhandlungen, auch noch einmal in der Plastik zu sehen. Der Wert jener Statuen muss also in ihren Augen in etwas ganz anderem bestanden haben. Worin, das haben wir ja oben (I 169)

aus dem Munde des Sokrates gehört, nämlich in derselben Naturwahrheit, wegen deren auch wir sie bewundern.

Es ist uns überliefert, dass die Griechen beim Anblick ihrer Götterstatuen auch ein sehr lebhaftes Gefühl für deren Inhalt hatten. Es war für sie durchaus nicht gleichgültig, dass sie in der Aphrodite von Knidos die Göttin der Liebe, in dem Zeus von Olympia den hehren Göttervater sahen. Ja sie empfanden sogar so lebhaft, dass sie sich durch den Anblick der Aphrodite zu wirklichen erotischen Gefühlen, durch den des Zeus zu wirklicher Frömmigkeit begeistern liessen. Die Inhaltsästhetik hat den letzteren Fall immer besonders gern als Beweis für die Bedeutung des Inhalts herbeigezogen. Den ersteren hat sie dagegen wohlweislich übergangen. Und doch ist es klar, dass beide ästhetisch ganz auf dasselbe hinauslaufen. Wenn diejenigen, die die Aphrodite des Praxiteles brünstig umarmten, die Statue nicht ästhetisch anschauten, so hatten auch diejenigen, die sich durch den Zeus des Phidias in ihrer Frömmigkeit fördern liessen, soweit sie das thaten, keinen ästhetischen Genuss. Das Ästhetische beim Anblick beider Kunstwerke bestand eben nicht in der Qualität der Gefühle, die sie vermittelten, sondern darin, dass sie überhaupt lebhafte Gefühle vermittelten, d. h. dass sie naturwahr und den Vorstellungen von den betreffenden Göttern entsprechend gebildet waren.

Und dass hier in der That der Kern des ästhetischen Genusses liegt, das geht ja schon daraus hervor, dass wir Moderne diese Götterstatuen geniessen können, obwohl wir ihrem Inhalt ganz fern stehen. Was ist uns Hekuba, was geht uns Zeus und Aphrodite an? Wenn die Schönheit einer antiken Götterstatue auf ihrem Inhalt, d. h. auf dem Wesen der Gottheit beruhte, die in ihr dargestellt ist, dann könnten wir sie als Christen und anständige Menschen nur verabscheuen. Die liederliche Aphrodite, die mit Ares zusammen Ehebruch treibt, und der leichtsinnige Göttervater, der seine ehrbare Frau fortwährend betrügt, das sind wohl keine Gestalten, die uns inhaltlich zu ethischen Gefühlen anzuregen im stande sind. Wir können sie überhaupt nur verstehen, wenn wir uns in die Anschauungsweise der Griechen hineinversetzen, was an sich schon ein ästhetischer Akt, ein Ersatz des Gefühls durch die Gefühlsvorstellung ist. Wie unsinnig, unter diesen Umständen zu behaupten, dass unser Genuss an derartigen Statuen auf ihrem Inhalt beruhe! Er beruht vielmehr auf dem Gefühl, dass die Form die wir sehen dem Inhalt entspricht, in den wir

uns erst künstlich, mit einer gewissen Verleugnung unseres wirklichen Gefühls versetzen müssen.

Somit bleiben nur noch die beiden Künste, auf die man sich immer in erster Linie zu berufen pflegt, wenn man vom Inhalt der Kunst spricht, nämlich die Malerei und die Poesie. Von diesen hat besonders die letztere den Inhaltsästhetikern von jeher das Hauptmaterial für ihre Beweise geliefert. Waren sie doch in der bildenden Kunst meistens wenig bewandert, da ihnen die Fülle der Anschauung fehlte, die man haben muss, um ihr Wesen vollkommen zu verstehen. Und was die Malerei betrifft, so kannten sie eigentlich nur die monumentale religiöse oder historisch-mythologische oder allegorische Malerei der italienischen Renaissance, die gedankenhaft reflektierende Kunst eines Cornelius und Overbeck, die Historienmalerei eines Lessing und Delaroche, endlich das novellistisch-anekdotenhafte Genre, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts Mode geworden war.

Hierdurch war ihre Auffassung der Malerei in eine einseitige Richtung gelenkt. Sie kannten diese Kunst nur als eine Darstellung grosser erhabener Gedanken, schwieriger tiefsinniger Spekulationen, interessanter witziger Anekdoten. Das ist sie aber nicht, und wir müssen uns den Umschwung, der seitdem mit der Malerei vor sich gegangen ist, vor allem klar zu machen suchen, wenn wir verstehen wollen, warum die Ästhetik in Bezug auf sie jetzt zu ganz anderen Resultaten kommen muss.

Dieser Umschwung bezieht sich vor allen Dingen auf den Inhalt. Einfachheit des Inhalts war seit der Mitte des Jahrhunderts die Losung. Schon die Landschafter von Fontainebleau waren darin vorangegangen, indem sie im Gegensatz zu der idealen heroischen Landschaft italienischen Charakters die heimische Landschaft, die Wälder, Sümpfe und Flussufer ihrer Heimat malten. Millet hatte dann diese Anspruchslosigkeit des Inhalts auf das figürliche Gebiet übertragen, an die Stelle der historischen Menschen, der Götter und Heroen einfache Bauern und Bäuerinnen gesetzt. Courbet und Manet gingen in dieser Richtung noch weiter und kamen geradezu zu einer brutalen Vernachlässigung des Inhalts, zu einer Bevorzugung verletzender Motive, die anfangs die schärfste Opposition erregte. Allmählich haben sich aber die Gemüter beruhigt, und man kann sagen, dass diese Emanzipation der Malerei vom Inhalt seitdem auf der ganzen Linie gesiegt hat. Es fällt uns heutzutage nicht ein, bei der Beurteilung eines dieser Meister nach der

Bedeutung zu fragen, die der Inhalt ihrer Bilder hat. Wir würden über einen Kritiker lachen, der ein Bild von Courbet oder Manet nach dem mehr oder weniger ethischen oder sympathischen Charakter seines Inhalts beurteilen oder die Fehler der Impressionisten etwa darin erkennen wollte, dass sie sehr einfache landschaftliche Motive behandelt haben. Wir betrachten es im Gegenteil als einen Vorzug Millets, dass er keine Anekdoten gemalt hat, und das einfachste und schlichteste landschaftliche Motiv von Rousseau, Daubigny oder Corot erscheint uns der Kunst vollauf würdig, da es den Eindruck dessen, was es darstellt, auch wirklich hervorbringt, eine analoge Stimmung wie das betreffende Fleckchen Erde in uns erzeugt.

Und das ist jetzt die allgemeine Auffassung auch der modernen deutschen Malerei gegenüber. Es giebt bei uns wohl immer noch ein paar ältere Herren, die über den Verfall der Historienmalerei klagen und die schönen Tage zurücksehnen, wo Cornelius die komplizierten Gedanken der christlichen Dogmatik und Kaulbach die vielverschlungenen Pfade der Weltgeschichte höchst tiefsinnig und geistreich in zeichnerische Formen kleidete. Aber wer etwas von Kunst versteht, weiss dass es für die Wirkung eines Bildes vollkommen einerlei ist, ob es einen erhabenen oder weniger erhabenen, einen interessanteren oder weniger interessanten Inhalt hat. Ein Riesenbild mit Göttern und Helden und gewaltigen welterschütternden Ereignissen braucht nur schlecht gemalt zu sein und es ist überhaupt kein Kunstwerk. Eine Landschaft mit einem Kohlfeld, einem Sturzacker, einem Sumpf, einem Sandweg, der durch einen Wald führt, kann ein Meisterwerk ersten Ranges sein, wenn sie nur den Beschauer mit zwingender Gewalt in die Vorstellung dessen versetzt was sie darstellen will.

Natürlich heisst das nicht, dass der Inhalt für die Malerei etwas Gleichgültiges sei. Vielmehr ist es selbstverständlich, dass der Maler sich in das, was er malt, energisch hineindenken, intim hineinfühlen muss. Es heisst vielmehr nur, dass dieser Inhalt nicht die unmittelbare Quelle der Lust ist und dass eine Wirkung durch ihn, ohne gleichzeitiges Vorhandensein der künstlerischen Qualitäten, d. h. der Anregungskraft im Sinne der Illusion, ganz unkünstlerischer Art ist. Theoretisch betrachtet könnte man ja sagen, dass dasjenige Bild das schönste sein müsse, das sowohl einen bedeutenden und lusterregenden Inhalt als auch eine künstlerisch vollendete Ausführung hat. Und Fälle dieser Art kommen

ohne Zweifel vor — man denke nur an Raffaels Stanzenfresken, an Rubens Allegorien, an Rembrandts religiöse Bilder oder an Delacroix, Menzel u. s. w. Aber die Erfahrung lehrt, dass in den weitaus meisten Fällen ein Maler, der besonderen Wert auf einen schönen grossartigen oder interessanten Inhalt legt, nach der spezifisch künstlerischen Seite hin mangelhaft begabt ist oder auf eine Wirkung im Sinne der Naturwahrheit oder der Stimmung absichtlich verzichtet. Seine Malereien sind dann eben als Kunstwerke keine Schöpfungen höheren Ranges. Sie legen vielleicht Zeugnis ab von seiner allgemeinen Bildung, seinem gedankenhaften reflektierenden Sinn, seiner Begeisterung für alles Grosse und Schöne. Sie können sogar in ihrer Art Werke eines Genies, wenn auch eines latenten (s. I 382) sein. Aber Kunstwerke sind sie nicht. Und rein ästhetischen Genuss kann man an ihnen nicht haben. Wer sehen und künstlerisch empfinden gelernt hat, für den steht der aufgeschnittene Ochse Rembrandts im Louvre als Kunstwerk weit höher als Overbecks Triumph der Religion, ein Hühnerhof Menzels, in den die Sonne scheint, höher als Kaulbachs Zeitalter der Reformation. Derartige Gegenüberstellungen könnte man in Menge machen. Wenn sie nicht beweisen, dass die Malerei als Kunst gegen den Inhalt indifferent ist, so weiss ich wirklich nicht, welchen ästhetischen Beweis man überhaupt gelten lassen will.

Die richtige Erkenntnis dieser Thatsache, die wir der realistischen Bewegung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verdanken, droht freilich neuerdings wieder verloren zu gehen. Seit der Reaktion gegen den Naturalismus und dem Aufkommen der symbolistisch-dekorativen Richtung hat in den Kreisen der jüngeren Künstler und Kritiker wieder ein eigentümliches Wertlegen auf den Inhalt begonnen. Man spricht es geradezu aus, dass der Zweck der Malerei Darstellung von Gedanken und zwar möglichst neuen originellen, möglichst tiefsinnigen und schwerzuverstehenden Gedanken sei. Und da man das von der gewöhnlichen Malerei doch nicht so ohne weiteres zu behaupten wagt, so hat man sich ein Gebiet ausersehen, auf dem man ungestört seine inhaltlichen Orgien feiern zu können glaubt, nämlich das der graphischen Künste. Man behauptet, die Radierung und der Kupferstich seien von jeher das Mittel der Künstler gewesen, ihre Weltanschauung in weiteren Kreisen zu verbreiten. Alle grossen Kupferstecher und Radierer seien Grübler, Satiriker, Didaktiker gewesen, die den Stichel und die Nadel nur benutzt hätten, um den Menschen ihre Ideen mit-

zuteilen, zur Ergründung des Welträtsels beizutragen, den Menschen einen Spiegel vorzuhalten, wie sie sein und wie sie nicht sein sollten. Man weist auf Dürer und Menzel, auf Goya, Klinger, Rops u. a. hin.

Nun ist es ja richtig, dass wenn ein Maler einmal die Absicht hat, durch den Inhalt seiner Kompositionen auf die Menschen zu wirken, er sich besonders gern des Stichels oder der Nadel bedienen wird, weil seine Gedanken durch sie eine weitere Verbreitung finden können. Aber dass die graphische Kunst ihrer Natur nach zu einer gedankenhaften Auffassung hindränge, ist nicht richtig. Sie erreicht allerdings wegen ihrer Farblosigkeit nicht dieselbe Naturwahrheit wie die Malerei, aber darum strebt sie doch nach Illusion, wenn auch unter Anerkennung einer grösseren Zahl illusionsstörender Momente. Und es giebt unzählige Kupferstecher und Radierer, deren Werk sich inhaltlich kaum von der Malerei ihrer Zeit unterscheidet. Man denke z. B. an Schongauer und Dürer. Schongauer hat dieselben biblischen Szenen und Heiligen gestochen, die auch von der Malerei des 15. Jahrhunderts dargestellt worden sind. Und von Dürer weichen nur einige Stiche der Jugendzeit und die drei bekannten Blätter Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus inhaltlich von dem ab, was in der Kunst des 16. Jahrhunderts gäng und gäbe war. Und auch in Bezug auf diese Blätter hat die neuere Forschung nachgewiesen, dass sie an gewohnte Gedankenkreise anknüpfen, inhaltlich gar nichts völlig Neues bieten. Böten sie es aber auch, so würden doch gerade sie lehren, dass auf diesem originellen Inhalt der Genuss, den sie gewähren, nicht beruhen kann. Denn sie sind jahrhundertelang bewundert und hochgeschätzt worden, ohne dass man ihren Inhalt oder wenigstens ihren tieferen Sinn verstanden hätte. Bildet man sich wirklich ein, das Blatt Ritter, Tod und Teufel könne künstlerisch nur dann genossen werden, wenn man wisse, dass der Geharnischte der Ritter Christi ist, den Erasmus als miles Christianus verherrlicht hat? Für den Kunsthistoriker ist die Ermittelung dieser Thatsache natürlich von grossem Wert, schon aus kulturhistorischen Gründen. Für den Ästhetiker ist höchstens das Allgemeinmenschliche, in diesem Falle also z. B. die Furchtlosigkeit und Stetigkeit des Ritters der geheimnisvolle Charakter der Szenerie dasjenige Element des Inhalts, das er im Bewusstsein haben muss, wenn er das Blatt ästhetisch geniessen will.

Und bildet man sich wirklich ein, es käme für den ästhetischen

Genuss des Hieronymus im Gehäus auch nur im geringsten darauf an, dass man wüsste, ob er mit den beiden anderen Blättern zu einer Serie gehört, ob in ihm das phlegmatische Temperament oder die stille Frömmigkeit oder die Bibelforschung dargestellt ist? Das Gefühl für die wundervolle behagliche Ruhe, die in dem Gemache herrscht, für die stille hingebende Arbeit des alten Mannes, für die Sonne, die durch die runden Butzenscheiben auf die Fenstergewände fällt, wiegt ästhetisch unendlich mehr als alle tieferen inhaltlichen Beziehungen, die die Wissenschaft vielleicht ermitteln könnte. Nun wird man ja freilich sagen, das sei eben auch Inhalt, nur ein allgemeinmenschlicher im Gegensatz zu einem historisch bedingten. Aber die Schönheit beruht dann doch nicht auf diesem Inhalt als solchem, sondern darauf, dass er in dem Blatte treffend dargestellt, zu voller Stimmungswirkung gebracht ist. Das geht ja schon aus dem Gegenstück, der Melancholie hervor, die gerade dieses stille behagliche Dasein nicht zeigt, sondern vielmehr unzufriedenes Grübeln über die Unzulänglichkeit menschlicher Kraft, die Fruchtlosigkeit alles Ringens in Kunst und Wissenschaft. Konnte man beim Hieronymus allenfalls das heitere behagliche Treiben des frommen Gelehrten als unmittelbare Ursache des ästhetischen Genusses ansehen, so kann man das Gegenteil davon bei der Melancholie unmöglich für den ästhetischen Genuss verantwortlich machen. Die Schönheit beider Blätter muss vielmehr in dem gesucht werden, was sie miteinander gemein haben, und das ist eben ihre Anregungskraft im Sinne der Illusion.

Ebenso wird man bei Rembrandt ruhig zugeben können, dass der Inhalt des Hundertguldenblattes, die Heilung der Lahmen und Kranken durch Christus, dem Beschauer völlig ins Bewusstsein treten muss, wenn er das Blatt geniessen will. Aber der Inhalt als solcher ist dann doch nicht das Lusterregende, sondern die Art, wie Rembrandt ihn dargestellt hat. Denn derselbe Rembrandt hat ja auch die Muschel und das schlafende Schwein radiert, also zwei Blätter, deren Inhalt man gewiss nicht als schön oder interessant bezeichnen kann — von den obszönen Blättern ganz zu schweigen.

Alles das sind Dinge, die uns Kunsthistorikern längst geläufig sind. Wir lachen darüber, wenn man uns sagt, der ästhetische Wert eines Bildes oder einer Radierung hänge von der Bedeutung seines Inhalts ab; wenn man uns einredet, die Kunst habe das „menschlich Bedeutende“ darzustellen, während uns der erste beste Blick in eine Gemäldesammlung, in der auch holländische Stillleben,

Fruchtstücke, Blumenstücke, Tierstücke, Landschaften u. s. w. hängen, zeigt, dass davon nicht die Rede sein kann. Wenn man freilich unter menschlich bedeutsam alles das versteht, wodurch ein Bild in Beziehung zum Menschen gesetzt wird, so hat man vollkommen recht, denn dazu gehört auch seine Illusionskraft. Dann handelt es sich aber auch nicht mehr um die Qualität des Inhalts. Und über die naive Stufe der ästhetischen Erkenntnis sind wir längst hinaus, dass man bei den Künsten verschiedene Rangstufen unterscheidet, je nach der grösseren oder geringeren Bedeutsamkeit des Inhalts, den sie haben. Wir würden lachen, wenn sich jemand einfallen liesse, in einer modernen Gemäldeausstellung die Bilder nach dem Range der auf ihnen dargestellten Wesen oder Gegenstände zu ordnen, also zuerst die menschlichen Darstellungen, unter ihnen wieder zuerst die religiösen, dann die historischen, zu dritt die genrehaften und erst hinter ihnen die Tierbilder, dann die Landschaften, dann die Frucht- und Blumenstücke, ganz zuletzt die Stillleben. Wir sind jetzt längst so weit, die dekorativen Künste an Rang den „echten", den sogenannten „schönen" Künsten gleichzustellen, und wenn heutzutage jemand auf den Gedanken käme, die Musik deshalb eine niedere Kunst zu nennen, weil sie in ihrer reinsten und klassischsten Form keinen Inhalt hat oder wenigstens dem Inhalt als solchem indifferent gegenübersteht, so würden wir ihn für verrückt erklären.

Über diese Dinge disputieren wir überhaupt nicht mehr. Wir sehen es als einen Beweis beklagenswerter künstlerischer Unbildung, eines bäuerischen oder ungebildeten Geschmacks an, wenn jemand beim Anblick von Bildern immer nur fragt, was auf ihnen dargestellt ist, und sie nur dann mit Interesse betrachtet, wenn sie irgend eine welterschütternde That oder eine sinnlich reizende Situation oder einen Witz, eine Anekdote darstellen. Und doch ist dieser Standpunkt noch immer verbreiteter als man meint, und dass selbst Ästhetiker ihn teilen, ersieht man aus den immer wieder auftauchenden Versuchen, die Künste nach ihrem Inhalt zu rangieren, wobei dann innerhalb jeder Kunst diejenigen Werke am höchsten gestellt werden, die den bedeutendsten Inhalt haben.

Allerdings liegt ja auch in dieser Auffassung wie in so vielen Irrtümern ein Körnchen Wahrheit. Das ist zunächst die Thatsache, dass die verschiedenen Gattungen der Malerei je nach ihrem Inhalt verschieden schwer zu beherrschen sind. Es ist ohne Zweifel schwerer einen Menschen, nicht nur nach seinen

körperlichen Formen, sondern auch nach seinem geistigen Ausdruck richtig zu malen als ein Tier. Und die Tiermalerei erfordert wieder eine grössere Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart als die Landschaftsmalerei, während von allen Gattungen die Blumen- und Stilllebenmalerei die bequemste ist. Weniger kunstgebildete Leute werden deshalb geneigt sein, bei gleicher Begabung und sonst gleich hohen Leistungen einem Figurenmaler ein höheres Verdienst zuzuerkennen als den Vertretern der übrigen leichter zu beherrschenden Gattungen. Allein davon hängt die Stärke des ästhetischen Genusses durchaus nicht ab. Gleiche künstlerische Vollendung vorausgesetzt kann ein Landschaftsbild eine gleich hohe künstlerische Wirkung ausüben wie ein Figurenbild. Es giebt Leute, die mehr Sinn für Historienbilder, andere die mehr Sinn für Genrebilder, wieder andere, die eine Vorliebe für Landschaften haben. Wir können es ruhig der Tageskritik überlassen, heute zu erklären, dass die Landschaft, morgen dass die nackte menschliche Figur die höchste Aufgabe der Kunst, das malerische Problem der Zukunft sei. Jeder Maler wird hier seiner persönlichen Liebhaberei und Begabung folgen. Mit solchen individuellen Unterschieden kann die Ästhetik nicht rechnen — wenn sie nicht das eine daraus entnehmen will, dass eine haltbare und allgemeingültige Rangierung nach dem Inhalt unmöglich ist.

Nun wird man freilich einwenden: Der Wert einer Kunst richtet sich nach dem Nutzen, den sie für den einzelnen Menschen, für die ganze Menschheit hat. Und in diesem Sinne wird man die Darstellung bedeutender Ereignisse, grosser Gefühle, wichtiger Gedanken für wertvoller, folglich auch ästhetisch wirksamer halten als eine Kunstübung, die gar keinen Inhalt hat oder wenigstens in keiner sichtbaren Beziehung zu den tieferen Interessen des Menschen steht. So wird sich z. B. schwerlich leugnen lassen, dass eine religiöse Plastik oder eine patriotisch-nationale Historienmalerei oder eine von ethischen Gesichtspunkten getragene Poesie für die meisten Menschen mehr Wert im Sinne der Ergänzung ihres Gefühlslebens hat als z. B. die Ornamentik oder der Tanz oder auch die meisten Gattungen der Musik, d. h. die Künste, in denen die Illusion lediglich um ihrer selbst willen erzeugt und genossen wird.

Das ist wohl richtig, aber auf den unmittelbaren ästhetischen Genuss hat das keinen Einfluss. Im Gegenteil, es fragt sich, ob nicht gerade diese gegen den Inhalt ziemlich indifferenten Künste die stärkere und elementarere Wirkung ausüben. Jedenfalls be-

rührt diese ganze Frage nur den höheren biologischen Wert, nicht den unmittelbaren Lustwert der Kunst.

Gewiss kann man im allgemeinen sagen, dass der Mensch mehr Interesse für den Menschen als für das Tier, mehr Sinn für das Tier als für die unbelebte Natur hat. Aber das Interesse für die wirklichen Dinge fällt nicht immer zusammen mit dem für ihre Darstellung in der Kunst. Sonst dürfte diese ja überhaupt nichts inhaltlich Unwichtiges darstellen, was sie doch fortwährend thut. Und dann sind wir modernen Menschen doch längst über den naiven Standpunkt hinaus, dass die ganze Welt sich um den Menschen drehe, dass der Rang jedes Dinges nur durch seine Ähnlichkeit mit dem Menschen oder seine Beziehung zum Menschen bestimmt werde. Wir haben, besonders durch die Naturwissenschaften gelernt, dem kleinsten und unbedeutendsten Lebewesen dasselbe Interesse abzugewinnen wie dem grössten und für uns wichtigsten. Die unbelebte Natur hat für uns denselben Reiz wie die belebte, ja oft noch einen höheren. Wie könnten wir da die Kunstgattungen nach dem Inhalt rangieren?

Endlich die Poesie. Sie ist von jeher das eigentliche Tummelfeld der Inhaltsästhetik gewesen. Ganz natürlich. Denn sie bedient sich des Wortes, des sprachlichen Gedanken- und Gefühlsausdrucks. Da liessen sich besonders leicht Reflexionen über den Inhalt anknüpfen und man konnte wohl zu der Meinung kommen, dass die ästhetische Schönheit eines poetischen Werkes auf der lusterregenden Kraft seines Inhalts beruhe. Gefördert wurde diese Auffassung durch die gedankenvolle symbolische Poesie unserer klassischen Dichter, besonders des alternden Goethe. Was liessen sich nicht alles für Gedanken an den zweiten Teil des Faust anknüpfen! Was konnte man da nicht alles hineingeheimnissen! Und wenn man wieder etwas verstanden, wieder eine verborgene Anspielung richtig gedeutet hatte, so genoss man seinen eigenen Scharfsinn, sein eigenes Wissen und bildete sich ein, das sei ästhetischer Genuss. Und dabei bedachte man nicht, dass derselbe Goethe, der sich in seinem Alter gern in allerhand allegorisch-symbolische Spielereien verlor, in seiner Jugend lyrische Gedichte von köstlicher naiver Einfachheit und Schlichtheit geschrieben hatte. Wenn derselbe Goethe, dem wir die grosse Weltanschauungstragödie Faust verdanken, auch die Verse „Über allen Gipfeln ist Ruh“ u. s. w. geschrieben hat, deren einziger Inhalt das ganz alltägliche Gefühl ist, dass alle Menschen sterben müssen, so ist

doch klar, dass das Poetische, das ästhetisch Wirksame an beiden Werken nicht der Inhalt ist, in dem sie gänzlich voneinander verschieden sind, sondern das, worin sie miteinander übereinstimmen, d. h. die Illusionskraft.

Nun ist es ja richtig, dass ein grosser Dichter in seinen Werken immer auch ein Stück seiner Weltanschauung geben wird und dass diejenigen poetischen Werke die tiefste und dauerndste Wirkung hervorbringen, denen der reichste und tiefste Gedankeninhalt innewohnt. Denn diese sind am meisten geeignet die Lücken im Gefühlsleben der Menschen auszufüllen, sie zum reinen Menschentum emporzuheben. Und hier wird man wiederum, wie es Taine gethan hat, eine Rangierung eintreten lassen können, je nachdem eine Dichtung ihrem Inhalt nach einen nationalen oder einen allgemeinmenschlichen Charakter hat. Die grössten ewig dauernden Werke sind die, deren Inhalt allgemeinmenschlich ist, Homers Ilias und Odyssee, Dantes göttliche Komödie, Faust u. s. w.

Aber alles das hat mit ihrem ästhetischen Wert, dem unmittelbaren Genuss, den sie bereiten, nichts zu thun. Es ist ein kulturhistorischer, nicht ein ästhetischer Vorzug. Vom kulturhistorischen Gesichtspunkt ist es freilich ein Unterschied, ob eine Dichtung einen beschränkten und unbedeutenden Inhalt hat wie ein Liebesgedicht, und wäre es auch von Goethe an Friederike gerichtet, oder ob es einen bedeutenden allumfassenden Inhalt hat wie Dantes Divina commedia. Vom ästhetischen Gesichtspunkt aus ist das aber völlig einerlei. Ich bin sogar fest überzeugt, dass ein einziges lyrisches Gedicht aus Goethes Strassburger Zeit wie z. B. das herrliche „Füllest wieder Busch und Thal still mit Nebelglanz, Lösest endlich auch einmal meine Seele ganz“ ästhetisch viel unmittelbarer und tiefer wirkt als alles, was im zweiten Faust steht. Wer das nicht fühlt, der versteht eben nicht naiv ästhetisch zu geniessen, sich durch eine Dichtung in Illusion versetzen zu lassen. Er verwechselt den ästhetischen Genuss mit dem intellektuellen und richtet demgemäss seine Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen Seiten der Dichtung, die gar nicht Kunst, sondern Gedankenarbeit sind.

Überhaupt ist es bezeichnend für die Inhaltsästhetik, dass sie das Künstlerische von jeher nicht scharf gegen andere Gebiete des geistigen Schaffens abgegrenzt hat. So ist es z. B. eine ihr ganz geläufige Auffassung, dass die Maler des Mittelalters und der Renaissance persönlich für den Inhalt ihrer Bilder verantwortlich

seien und dass es ihnen auf die Rechnung geschrieben werden müsse, wenn dieser Inhalt mehr oder weniger geistreich oder geistlos sei. Aber der Kunsthistoriker weiss, dass die Maler den Inhalt ihrer Bilder meistens von der Tradition, in sehr vielen Fällen auch vom Auftraggeber erhielten, und zwar oft schon in genauer Formulierung, so dass sie inhaltlich gar nichts hinzuthun konnten. Ihre Aufgabe war es nur, diesen Inhalt künstlerisch zu gestalten. Dabei mussten sie sich natürlich in ihn hineindenken, sich ihm anzupassen suchen, und insofern ist es selbstverständlich, dass der Inhalt für sie nicht gleichgültig war. Aber die Wahl des Inhalts als solchen, z. B. die Auswahl der biblischen Szenen und Figuren bei grösseren monumentalen Cyklen war durchaus nicht ihr Verdienst. Wie hätten sie auch Wert darauf legen sollen, ihren Geist mit einer Thätigkeit abzumartern, in der ihnen jeder Gelehrte, jeder Geistliche überlegen sein musste?

Oder man sieht es als einen wesentlichen Vorzug eines Künstlers an, wenn er eine führende Rolle in den politischen oder religiösen Kämpfen seiner Zeit spielt. Aber die Künstler der klassischen Schulen waren weise genug, um zu wissen, dass Kunst und Agitation sich schlecht miteinander vertragen. Wenn damals jemand eine starke politische oder religiöse Ader hatte, so wurde er eben ein Mann des Volkes oder der Kirche. Wo sich die künstlerische Thätigkeit einmal mit der agitatorischen zusammenfand wie bei Lucas Cranach dem Älteren oder Nikolas Manuel Deutsch, da hat jedenfalls die Kunst den grössten Schaden davon gehabt.

Oder man verwechselt den Maler mit dem Gelehrten, indem man ihm die Aufgabe zuweist, tiefsinnige Gedanken zu malen und es als einen besonderen Vorzug betrachtet, wenn man den Inhalt seiner Werke nicht ohne Kommentar verstehen kann. Als ob nicht jede Kunst an Wirkung durch einen komplizierten gelehrten und schwerzuverstehenden Inhalt einbüssen müsste, weil das Bewusstsein, das bei der Lösung eines schwierigen Rätsels zu lange verweilt, natürlich nicht den lebhaften Fluss der Gedanken und Gefühle, das reiche Schaukelspiel der Vorstellungen vollziehen kann, das den ästhetischen Genuss ausmacht!

Mit der Frage nach dem Inhalt hängt nun aufs engste die nach der Tendenz zusammen. Eine Kunst, die den Schwerpunkt auf den Inhalt legt, wird immer, wenn sie es auch nicht Wort haben will, Tendenzkunst sein. Und ein Ästhetiker, der den Inhalt für die Hauptsache in der Kunst hält, wird immer, mag er

es wollen oder nicht, diejenige Kunst am höchsten stellen, deren Tendenz ihm, nach seiner allgemeinen Weltanschauung, am sympathischsten ist. Er wird folglich immer geneigt sein, die eine Kunst inhaltlich für berechtigt, die andere für unberechtigt zu halten, oder wenn er sich so scharf nicht ausdrücken will, wenigstens die verschiedenen inhaltlichen Gattungen der Kunst verschieden hoch einschätzen. Er wird vielleicht nicht so plump sein, von der Vortrefflichkeit der religiösen und der Bedenklichkeit der profanen, von der Bedeutsamkeit der historischen und der Bedeutungslosigkeit der genrehaften, von der Nützlichkeit der moralischen und der Verderblichkeit der unmoralischen Kunst zu reden, aber er wird doch sagen: Die Kunst, die das Leben darstellt, ist gut, aber die Kunst, die das bedeutende und gute und fromme Leben darstellt, ist besser. Er wird überhaupt stets geneigt sein, der Kunst Vorschriften darüber zu geben, was sie darstellen und was sie nicht darstellen soll. Er wird immer sagen: Die Kunst soll das und das thun, sie soll das und das lassen.

Aber die Kunst lässt sich nicht meistern. Sie soll nicht sein, sondern sie ist, und zwar so wie sie einmal ist. Und wenn unsere Ergänzungstheorie das Richtige trifft, so ist die Frage schon damit entschieden. Der Inhalt der Kunst muss ein unendlich mannigfaltiger und vielseitiger sein, weil das Ergänzungsbedürfnis der Menschen ein unendlich mannigfaltiges und vielseitiges ist. Es giebt keinen Inhalt der Kunst, der nicht in irgend einem Sinne zur Ergänzung irgend eines individuellen Lebens dienen könnte. Man mache sich das nur an einzelnen Beispielen klar. Jene Sozialdemokraten, die von der naturalistischen Kunst in den Feuilletons ihrer Parteizeitungen nichts wissen wollten, hatten von ihrem Standpunkte aus vollkommen recht. Der Arbeiter, der den ganzen Tag in den dunstigen Räumen seiner Fabrik hocken muss, bedarf einer Ergänzung seines Lebens durch eine Kunst, die ihn in eine ganz andere Welt versetzt, auf die Höhen des Lebens führt. Geht daraus aber hervor, dass die Kunst das Leben der Arbeiter überhaupt nicht darstellen dürfe? Das wäre eine unsinnige Schlussfolgerung. Es giebt vielmehr eine Menge Menschen, für die gerade dieses Stoffgebiet eine Ergänzung ihres Daseins bedeutet, für deren allgemeinmenschliche Bildung gerade ein Einblick in das Leben der arbeitenden Kreise von grösster Wichtigkeit ist. Und je weiter die Arbeitsteilung geht, je mehr die Interessen der verschiedenen Berufsarten infolge der Ent-

wickelung der Kultur auseinanderfallen, um so grösser ist dieses Bedürfnis der Ausgleichung und Ergänzung, um so mannigfaltiger muss also auch der Inhalt der Kunst werden, wenn er ihm Genüge leisten soll. Gerade die Gegenwart mit ihrer unendlichen Zersplitterung der Kräfte und Interessen verlangt von der Kunst eine Mannigfaltigkeit des Inhalts, die gar nicht gross genug gedacht werden kann. Was hätte es wohl für einen Zweck, unter diesen Umständen ihren Wert nach der Bedeutung ihres Inhalts abzuschätzen? Man kann vielmehr nur sagen: Kulturhistorisch ist zwar diejenige Kunst am interessantesten und bedeutendsten, die den interessantesten und bedeutendsten, für die Menschen wichtigsten Inhalt hat. Aber Genuss gewährt auch die Kunst, bei der das nicht der Fall ist, bei der sogar der Inhalt gar keine Rolle spielt. Der eigentliche ästhetische Wert eines Kunstwerks hängt eben nicht vom Inhalt, sondern von der Kraft der Illusion ab, mit der der Künstler den Inhalt, den er einmal gewählt hat, dem Geniessenden zum Bewusstsein bringt, das von ihm Geschaute der Vorstellung, dem Gefühl anderer oktroyiert.

Die Einseitigkeit der Inhaltsästhetik kann sich verschieden schroff äussern. Ein geringerer Grad von Einseitigkeit ist es, wenn man der Kunst zwar das Recht, die verschiedensten Stoffgebiete zu behandeln zuspricht, aber innerhalb dieser Stoffgebiete eine Rangierung nach ihrem inhaltlichen Wert für das menschliche Leben vornimmt. Wenn man z. B. sagt: Die Kunst darf zwar das Unbedeutende, Kleinliche, scheinbar Unwichtige darstellen, aber diejenige Kunst ist besser und ästhetisch wertvoller, die das Bedeutende, Grosse und Wichtige darstellt. Ein grösserer Grad von Einseitigkeit ist es, wenn man der Kunst ein ganz bestimmtes enges Stoffgebiet oktroyiert, d. h. sie in den Dienst einer ganz bestimmten Tendenz stellt. Sachlich kommt das ziemlich auf dasselbe hinaus, und es ist die Frage, ob der letztere Standpunkt nicht der bessere, weil konsequentere ist.

Ein höchst interessantes Beispiel einer extremen Inhaltsästhetik hat neuerdings Tolstoj gegeben. Seine Anschauungen berühren sich in vielen Dingen aufs engste mit der Illusionsästhetik. Auch für ihn ist die Kunst Mitteilung von Vorstellungen und Gefühlen, die in der Weise vom Künstler auf das Publikum übertragen werden, dass letzteres durch den Gefühlsausdruck des ersteren „angesteckt" wird. Auch er erkennt die Bedeutung der Kunst darin, dass sie ein Mittel der Verständigung unter den Menschen

ist, eine Form, wie die verschiedenen Generationen, Völker, Jahrhunderte zueinander reden, ihre Gefühle und Vorstellungen miteinander austauschen.

Statt nun aber, wie es die Illusionsästhetik thut, hieraus zu schliessen, dass die Qualität der mitgeteilten Vorstellungen und Gefühle eine unendlich mannigfaltige sein muss, argumentiert er vielmehr folgendermassen: Kunst ist Darstellung oder Erregung von Gefühlen. Nicht alle Gefühle sind aber gleich wichtig für den Menschen. Dieser hat offenbar kein Interesse daran, sich durch die Kunst schlechte Gefühle mitteilen zu lassen. Die Frage, ob die Kunst ergötzt oder nicht ergötzt, oder wie Tolstoj sich ausdrückt, „schön" oder „nicht schön" ist, hat für ihre Schätzung gar keine Bedeutung. Es kommt vielmehr nur auf die Qualität der von ihr mitgeteilten Gefühle an, auf ihren Nutzen für die Seele des Menschen. Und da ist es kein Zweifel, dass die religiösen Gefühle diejenigen sind, die ihn am meisten fördern. Die Kunst darf folglich nur diese darstellen. Da wo sie auch andere darstellt, hat sie es so zu thun, dass wenigstens die Absicht ethisch-religiöser Einwirkung dabei deutlich zu Tage tritt.

Tolstoj zieht aus dieser Lehre mit dankenswerter Konsequenz die Schlussfolgerungen. Er verdammt fast die ganze moderne Kunst von der Renaissance an abwärts, will von Raffael und Michelangelo, von Shakespeare und Goethe, von Bach und Beethoven nichts wissen. Die Renaissance hat nach ihm die ästhetische Sünde in die Welt gebracht, nämlich die Anschauung, dass die Kunst etwas Schönes, d. h. Angenehmes, Erquickendes u. s. w. sei. Das soll sie aber gar nicht sein. Ein Kunstwerk danach zu beurteilen, ob es schön ist, d. h. den Menschen Genuss gewährt, heisst ungefähr ebensoviel, wie die Bedeutung des Essens darin erkennen zu wollen, dass es gut schmeckt. Man soll aber nicht alle Speisen essen, die einem gut schmecken, sondern nur diejenigen, die einem gut bekommen. Der Wert einer Speise richtet sich nicht nach ihrem Wohlgeschmack, sondern nach ihrem Nährwert, ihrem Nutzen für den Organismus. So ist auch jede Kunst zu verwerfen, die nicht dem Organismus des Menschen Nutzen bringt, d. h. durch ihren Inhalt die religiösen Gefühle in ihm stärkt.

Wir können Tolstoj nur dankbar sein für die Klarheit und Entschiedenheit, mit der er seine Ansichten verfochten, die Konsequenzen aus der Inhalts- und Tendenzästhetik gezogen hat. Allein

die Thatsache, dass er durch diese Theorie dazu geführt wird, die grössten Künstler aller Zeiten mit einem Federstrich aus der Kunst auszustreichen, ja sogar seine eigenen früher erschienenen Erzählungen mit ganz wenigen Ausnahmen zu verdammen, genügt für uns vollständig, um seine ganze Lehre als Schrulle zu erkennen. Die empirische Ästhetik muss natürlich den umgekehrten Weg einschlagen. Sie bestimmt nicht zuerst was Kunst ist, um dann die grossen Genien, deren Werke dazu nicht passen, aus der Kunst herauszuwerfen, sondern sie lernt zunächst von diesen, darunter auch von Tolstoj selbst, das Wesen der Kunst verstehen. Sie appelliert von dem Propheten und Sozialreformer Tolstoj an den Künstler, den sie hoch schätzt und von dem sie annimmt, dass er ganz genau weiss, was Kunst ist. Man sieht eben an diesem Beispiel, wohin man kommt, wenn man den Lustwert der Kunst und ihren höheren biologischen Zweck nicht streng auseinanderhält, und wenn man diesen letzteren nicht in einer vielseitigen Ergänzung des gesamten menschlichen Lebens, sondern in einer tendenziösen Beeinflussung der Menschen nach einer bestimmten Richtung hin erkennt. Tolstoj ist seiner innersten Natur nach Sittenprediger und sozialer Agitator. Er stellt deshalb auch die Kunst in den Dienst der Religion, so wie er sie versteht, und des sozialen Ideals, das ihm vorschwebt. Das kann man ihm für seine Person nicht wehren. Nur muss man es ablehnen, dass hieraus ein ästhetisches Gesetz gemacht werden soll. Denn sein Ideal ist eben das einer bestimmten Lebensanschauung, und diese Lebensanschauung hat bindende Kraft nur für diejenigen, die sie teilen, nicht für alle anderen.

Leider giebt es bisher keine Lebensanschauung, die allgemeine Gültigkeit hätte. Die älteren spekulativen Systeme unserer Philosophen, die eine solche vermitteln sollten, sind den wenigsten bekannt, die neueren Philosophien, wie die des Übermenschentums, stehen auf schwachen Füssen. Die Lebensanschauung des Christentums, die sich bisher historisch am meisten bewährt hat und ethisch ohne Zweifel am höchsten steht, erfreut sich nicht mehr der allgemeinen Zustimmung wie früher, und der Materialismus hat in den weitesten Kreisen Boden gewonnen, wird aber wieder von vielen tieferen Naturen nicht gebilligt. Schroff und feindlich stehen sich die naturwissenschaftlich-realistische und die humanistisch-idealistische Anschauung gegenüber. Optimismus und Pessimismus liegen im heftigen Kampfe miteinander. Geht man der

Sache auf den Grund, so sieht man, dass die Lebensanschauung Sache des Temperaments ist, oder genauer gesagt, dass sie zum grössten Teil durch das Temperament, zum geringeren Teil durch den Zufall der Erziehung und Lektüre bestimmt wird.

Unter diesen Umständen ist es unmöglich, die Kunst einer bestimmten Lebensanschauung dienstbar zu machen. Man wird dem Künstler allerdings nicht wehren können, in seinen Werken eine bestimmte Weltanschauung zu verkörpern. Dies wird natürlich diejenige sein, die er für die richtige hält, und die er demgemäss auch anderen mitteilen möchte. Wir nennen das eben Tendenz, und es ist ja wohl richtig, dass die Poesie sowie einige Gattungen der Malerei von jeher tendenziös gewesen sind, oder besser gesagt, dass es allezeit Werke dieser Künste gegeben hat, die eine Tendenz hatten. Bei jeder tendenziösen Kunst ist aber vorauszusetzen, dass ihr Inhalt dem Künstler selbst und demjenigen Publikum, das dieselben Anschauungen hat, schon an sich Genuss gewährt. Ästhetisch würde das also bedeuten, dass die dieser Tendenz entsprechenden Elemente der zweiten Vorstellungsreihe, die beim Genuss eines solchen Kunstwerks entstehen, schon an sich starke Lustgefühle beim Schöpfer des Kunstwerks und seinem Publikum auslösen müssten. So wird z. B. ein patriotischer oder preussisch-national empfindender Mensch beim Anblick eines der neueren Hohenzollerndramen sehr lebhafte patriotische Lustgefühle haben. Ob diese Lustgefühle ästhetischer Art sind, darüber gehen die Ansichten freilich auseinander. Die betreffenden Dichter glauben es natürlich, wir glauben es nicht. Und zwar deshalb nicht, weil, wenn diese Anschauung richtig wäre, wir ja z. B. als gute Deutsche all die bekannten poetischen Verherrlichungen Napoleons ästhetisch überhaupt nicht geniessen könnten.

Das wäre aber ein Backfischstandpunkt, ein Zustand völliger ästhetischer Unfähigkeit. Gerade darin besteht ja der ungeheure Wert der Poesie, dass der Dichter uns auch solche Anschauungen glaubwürdig und überzeugend mitzuteilen versteht, die unserer Überzeugung nicht entsprechen, so dass wir genötigt sind, uns vorübergehend in sie zu versetzen, uns das vorzustellen, was wir gar nicht glauben. Und dass wir ein poetisches Werk auch dann ästhetisch geniessen können, wenn wir die darin vertretenen Anschauungen nicht teilen, das beruht doch eben auf dem Gefühl der Scheinhaftigkeit, das wir während der Anschauung haben, darauf, dass die Lustgefühle des Inhalts, d. h. der zweiten Vor-

stellungsreihe durch die Lustgefühle, die der Wechsel der Vorstellungsreihen an sich erzeugt, aufgesogen, in ihrer Wirkung paralysiert werden. Bei der tendenziösen oder Weltanschauungspoesie beruht also der ästhetische Genuss durchaus nicht auf der Qualität der Anschauungen, die in ihr einen Ausdruck finden, sondern auf dem schöpferischen Phantasieakt, den wir vollziehen, während sie in unser Bewusstsein eintreten. Sind die Anschauungen nicht derart, dass wir sie teilen können, so gehört ihr Ausdruck eben doch zu dem Dichter als Persönlichkeit dazu und dient insofern, uns diese Persönlichkeit im Kunstwerk deutlicher empfinden zu lassen. Da aber das Gefühl für die Persönlichkeit, wie wir gesehen haben, eine der wichtigsten Bedingungen jedes ästhetischen Genusses ist, so tadeln wir ein dichterisches Werk nicht, in dem wir ausser den Anschauungen der darin vorkommenden Personen auch die des Dichters selber kennen lernen. Allerdings kann dieser sich ja hinter seine Personen verstecken, so dass wir das, was diese sagen und thun, immer nur in Beziehung zu ihrem Charakter auffassen, gar nicht nach seiner Richtigkeit oder Unrichtigkeit beurteilen (s. oben I 88). Aber er kann auch mit seiner Person, mit seiner persönlichen Lebensanschauung hervortreten, und dann wirkt dieses Hervortreten als illusionsstörendes, aber im guten Sinne illusionsstörendes Moment. Gewiss verlangen wir von jedem wirklich grossen Dichter, dass er eine bedeutende und ausgesprochene Weltanschauung habe, aber wir verlangen dies von ihm nicht als Künstler, sondern als Menschen, d. h. einem Wesen, das auf andere Wesen wirken will, und dessen Anschauungen kennen zu lernen für diese einen Wert hat. Die ästhetische Bedeutung eines poetischen Werkes ist aber von der Qualität dieser Lebensanschauungen völlig unabhängig. Halbes Jugend ist das Werk eines jungen Autors von unreifer Lebensanschauung und deshalb inhaltlich nach verschiedenen Richtungen hin anfechtbar. Aber sie ist ein Kunstwerk voller Temperament und packender Illusionskraft. Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“ ist dagegen ein Werk, in dem sich die tiefe, gereifte, ja übergereifte Lebensanschauung eines bedeutenden Mannes niedergeschlagen hat. Aber es ist als dramatisches Kunstwerk eine völlige Unmöglichkeit. So wenig gehen ästhetischer und inhaltlicher Wert der Poesie zusammen.

Es ist deshalb ein wesentlicher Fehler vieler unserer Kritiker, dass sie bei der Beurteilung poetischer Schöpfungen den Schwerpunkt auf die Frage legen, welches die Lebensanschauungen sind,

die sich aus ihrem Inhalt erschliessen lassen, ja wenn sie sich mit einer Schilderung des Inhalts und einer inhaltlichen Kritik der Ereignisse, Reden und Anschauungen begnügen, die in dem Werke vorkommen. Denn alles das sind Erwägungen, die den künstlerischen Wert als solchen gar nichts angehen, da sie rein inhaltlicher Natur sind. Man darf im einzelnen Falle nicht fragen, ob eine bestimmte Person etwas thut oder sagt, was man selbst etwa nach seiner Anschauung auch gethan oder gesagt haben könnte, sondern ob ihre Handlungen und Reden dem entsprechen, was sie nach ihrem ganzen Charakter, nach der ihr vom Dichter untergelegten Lebensanschauung in diesem Falle gethan oder gesagt haben müsste. Diese Auffassung ist durchaus nicht so verbreitet, wie man denken sollte. Man kann Verstösse dagegen in sehr vielen Analysen klassischer Dichterwerke sowie in sehr vielen modernen Kritiken finden. Aber ein Kritiker, der den Wert eines poetischen Werkes nach dem Wert der Weltanschauung bemisst, die irgend eine der darin vorkommenden Personen zum Besten giebt, steht nicht viel höher als der Backfisch, der den Wert eines Romans danach beurteilt, ob „sie sich am Ende kriegen", oder die ältere Dame, die den Autor eines Romans aufs tiefste hasst und verachtet, weil er seinen Helden als schwachen Sünder geschildert hat, der am Schlusse des Romans noch nicht einmal bereut.

Vor allen Dingen aber muss man betonen, dass es eine Tendenz eigentlich nur im Gebiete der Poesie, allenfalls in einigen Gattungen der Malerei giebt. Nur in ganz seltenen Fällen kann man von einer tendenziösen Plastik reden, und der Musik, dem Tanz oder dem Ornament eine Tendenz unterzulegen, ist noch niemand eingefallen. Es handelt sich also bei der Tendenz gar nicht um etwas allgemein künstlerisches, sondern um etwas, was nur für einige wenige Künste in Betracht kommt.

Für diese wenigen allerdings kann man die Berechtigung der Tendenz nicht gut leugnen. Es wird stets eine tendenziöse Kunst geben, weil die Menschen, die den Beruf in sich fühlen und ein Interesse daran haben, das Wollen und Handeln anderer in bestimmter Richtung zu beeinflussen, sich immer der Kunst als eines besonders bequemen und wirksamen Mittels, ihre Gedanken mitzuteilen, bedienen werden. Aber die Ästhetik muss deshalb doch daran festhalten, dass ebensowenig die Tendenz als solche wie der Inhalt das Wesen der Kunst ausmacht. Das lässt sich schon rein psychologisch sehr leicht nachweisen.

Es ist klar, dass bei jeder Kunst, die in erster Linie durch die Qualität eines bestimmten Inhalts oder einer bestimmten Tendenz wirken will, der Schwerpunkt einseitig auf die Vorstellungen der zweiten Reihe gelegt wird. Die Folge davon ist die, dass der Geniessende auch während der Anschauung des Kunstwerks vorwiegend beim Inhalt verweilt. Gerade dies ist aber deshalb ein Hindernis des Kunstgenusses, weil der stetige Fluss der Vorstellungen und Gefühle, der für diesen charakteristisch ist, dadurch eine Hemmung erleidet. Wenn das Wesen des Kunstgenusses auf dem lebhaften abwechselnden Insbewusstseintreten der beiden Vorstellungs- und Gefühlsreihen beruht, so kann natürlich kein reiner Kunstgenuss zu stande kommen, wenn eine Vorstellung der zweiten Reihe sich ungebührlich vordrängt oder auch nur längere Zeit das ganze Bewusstsein okkupiert. Der Inhalt muss eben derart sein, dass seine Auffassung den Fluss der Vorstellungen und Gefühle nicht unterbricht sondern fördert, das ist die einzige Forderung, die wir an ihn stellen müssen.

So kommen wir also immer wieder zu der Auffassung zurück, dass dasjenige Kunstwerk das beste ist, welches durch Form und Inhalt die stärkste Illusion erzeugt. Die Stärke der Illusion, das lebhafte Zustandekommen des schöpferischen ästhetischen Aktes ist das einzig Entscheidende für die Frage nach der Berechtigung oder Nichtberechtigung, nach dem grösseren oder geringeren Wert einer Kunst. Und mit diesem Resultat könnten sich auch die zufrieden geben, die ihrem ganzen Charakter, ihrer einseitigen und entschiedenen Lebensauffassung nach nur diejenige Kunst schätzen, die in dem Dienste einer ihnen sympathischen Tendenz steht. Denn ohne Zweifel ist diese Eigenschaft die Vorbedingung jeder tendenziösen Wirkung. Keine Kunst kann überhaupt zu tendenziösen Zwecken benützt werden, die nicht die Kraft in sich hat, Illusion zu erzeugen. Wenn eine Kunst nicht fähig ist, das was sie sagen will, deutlich und überzeugend zu sagen, die Gefühle, die sie mitteilen will, mit der Kraft der Illusion den Menschen zu oktroyieren, dann kann sie überhaupt zu keinem tendenziösen Zwecke, welcher es auch immer sei, verwendet werden.

So unterscheidet sich also die Illusionsästhetik von der Inhaltsästhetik durch die freiere und vielseitigere Zweckbestimmung, die sie der Kunst zuschreibt. Die Inhaltsästhetik an sich brauchte ja nicht notwendig einen bestimmten Inhalt als den vorwiegend schönen oder guten oder nützlichen zu proklamieren. Sie könnte

ACHTZEHNTES KAPITEL

DAS HÄSSLICHE UND TRAURIGE IN DER KUNST

WIR haben im Laufe unserer Betrachtungen wiederholt darauf hingewiesen, dass der Kunstgenuss schon deshalb nicht auf dem Inhalt beruhen kann, weil die Kunst sehr häufig das Hässliche und Traurige darstellt. Hier soll dieser Gesichtspunkt noch einmal im Zusammenhang behandelt werden. Die Fragestellung ist dabei von vornherein gegeben: Wenn die Ursache der ästhetischen Lust wirklich auf dem Inhalt beruhte, so wäre es vollkommen unverständlich, wie die Plastik und Malerei so oft hässliche Personen und widerwärtige Dinge, die Tragödie so oft schlechte Charaktere, traurige Ereignisse und grausige Situationen darstellen kann. Es kommt also nur darauf an, dies im einzelnen nachzuweisen und zu zeigen, dass die von der Inhaltsästhetik vorgebrachten Erklärungen dieser Thatsache nicht stichhaltig sind.

Wenn man das Wesen des Hässlichen analysieren will, so ist das eigentlich erst möglich, nachdem man zuvor das des Schönen analysiert hat. Natürlich handelt es sich dabei nicht um das Kunstschöne, sondern um das Naturschöne, d. h. das, was die Kunst als an sich schön und befriedigend aus der Natur auswählt und darstellt. Dies ist aber ein so schwieriger und komplizierter Begriff, dass ich ihn erst später, im 25. Kapitel ausführlich behandeln kann. Ich will also vorläufig, ohne mich auf genauere Distinktionen einzulassen, unter einem hässlichen Inhalt einen solchen verstehen, der, wenn er uns statt in der Kunst in der Natur entgegenträte, ein Unlustgefühl in uns erzeugen würde. Und das eigentliche Problem, um das es sich hier handelt, ist das, wie es kommt, dass ein Kunstwerk mit hässlichem Inhalt Lust erregen, eine hässliche Natur in die Kunst übersetzt genossen werden kann.

Die Thatsache selbst ist über jeden Zweifel erhaben. Sie war schon dem Aristoteles bekannt. Dass man auch an der malerischen Darstellung hässlicher Tiere und Leichen Vergnügen haben könne, erklärte er in scharfsinniger Weise daraus, dass die Ähnlichkeit

solcher Malereien mit der Natur, das Wiedererkennen der letzteren in dem Scheinbilde den Menschen ergötze. Er ist damit der Illusionstheorie wie man sieht sehr nahe gekommen, wenn auch freilich das, was er „Wiedererkennen" nannte, nicht identisch mit unserer bewussten Selbsttäuschung ist. Leider hat es die Ästhetik nicht für nötig gehalten diesen Fingerzeig weiter zu verfolgen, und Aristoteles selbst hat seinen Gedanken nicht so konsequent durchgeführt, dass man eine Erklärung des Kunstschönen darauf gründen könnte. Die metaphysischen Erklärungen des Hässlichen vollends und die einseitig idealistischen Theorien haben die Frage mehr verwirrt als gefördert.

Der Hauptfehler, den die ältere deutsche Ästhetik bei der Behandlung dieses Problems machte, war der, dass sie ihr Anschauungsmaterial, soweit die bildende Kunst in Betracht kam, immer einseitig aus der griechischen Plastik oder der italienischen Malerei der Renaissance, und zwar des 16. und 17. Jahrhunderts nahm. Die Griechen und Italiener wollten aber nach der Beschaffenheit der von ihnen behandelten Stoffe vorwiegend das Schöne darstellen, und dies war für die Ästhetik deshalb so verhängnisvoll, weil unser früheres Schönheitsideal infolge von Gewöhnung und Erziehung mit diesem griechisch-italienischen nahezu übereinstimmte.

Der Hauptgegenstand der griechischen Plastik waren Götter, Helden und Sieger in den nationalen Festspielen, also gesteigerte, teilweise ideale Existenzen, die, da man sich eine ideale Vorstellung von ihnen machte, auch entsprechend von der Kunst dargestellt werden mussten. Nach der antiken Auffassung waren ja die Götter und Heroen ideale in irgend einer Richtung vollkommene Menschen, folglich musste die Kunst sie auch — in strenger Übereinstimmung mit der Illusionstheorie — in vollkommenen und idealen menschlichen Formen darstellen. Und auch die Sieger verkörperten als solche in sich gewisse körperliche Vorzüge, die nur durch Steigerung der gewöhnlichen Menschennatur zur Anschauung gebracht werden konnten. Daher die Idealisierung der „gemeinen Wirklichkeit", des „zufälligen Modells", die wir bei den weitaus meisten griechischen Statuen beobachten können. Dazu kam, dass die Griechen nach ihrer ganzen Auffassung vom Leben die körperliche Vollkommenheit viel höher schätzten als die mittelalterlichen Menschen und auch die meisten modernen. Es ist selbstverständlich, dass in einer Zeit, in der die Auffassung von der Natur, vom menschlichen Körper in dieser Weise gesteigert

war, in der man bei den Festspielen, in den Palästren fortwährend nackte, vollkommen ausgebildete Körper bewundern konnte, auch die Kunst eine besondere Richtung auf das körperlich Vollkommene nehmen musste.

In der Renaissance aber waren es die göttlichen Personen und die Heiligen, die den Hauptgegenstand der Kunst bildeten. Da man sich nun Maria als vollkommene jugendliche Mutter, das Christkind als ideales, geistig und körperlich hervorragendes Wesen, die Heiligen als sanfte und schöne oder ernste und würdige Menschen dachte, musste man sie natürlich auch so darstellen, d. h. aus der Natur das auswählen, was nach dem damaligen Geschmack schön und rein und erhaben war. Und da sich unser eigener Geschmack durch die gemeinsame Schulung an der Antike und eine jahrzehntelange Gewöhnung seit mehreren Generationen vorwiegend in derselben Richtung entwickelt hat, so ist es begreiflich, dass die Vorstellung entstehen konnte, diese Götter, Heroen, Heiligen u. s. w. repräsentierten ein Körperideal, das von der Kunst schlechthin, eben weil es ein Ideal sei, dargestellt werden müsse.

Davon kann natürlich nicht die Rede sein. Und es ist bekannt, dass selbst in diesen Schulen das Hässliche keineswegs gänzlich aus der Kunst ausgeschlossen war. Schon die Griechen und Römer trugen kein Bedenken, da wo es der Inhalt verlangte, auch einmal hässliche Menschen darzustellen. Sie hatten nicht nur ihren Achill, sondern auch ihren Thersites, nicht nur ihren Apollo, sondern auch ihren Äsop, nicht nur ihren Dionysos, sondern auch ihren Silen. Sowohl im vierten und dritten, als auch teilweise schon zu Ende des fünften Jahrhunderts stellte man hässliche dickbäuchige Menschen (I 172), alte runzlige Weiber, hinfällige Greise, Verwundete, Kranke, Krüppel und Sterbende dar. Und gar bei den pathetischen Gruppen der rhodisch-kleinasiatischen Schule wie dem Laokoon und dem Toro Farnese wäre es schwer ausfindig zu machen, worauf ihre Schönheit beruhte, wenn nicht auf der wirksamen und packenden Darstellung eines an sich widerwärtigen Inhalts.

Das gilt in noch höherem Masse von der mittelalterlichen und modernen Kunst. Die Heiligenmartyrien des 15. Jahrhunderts, auf denen die grausamsten Todesarten mit einer wahrhaft diabolischen Freude und ohne jede Milderung dargestellt werden, sind wohl noch niemals ihres Inhalts wegen für schön gehalten worden.

Und wenn man auch zugeben wollte, dass die kirchlich Gesinnten jener Zeit bei ihrem Anblick ähnlich wie bei dem der endlosen Passionsdarstellungen des Mittelalters und der Renaissance eine gewisse religiöse Befriedigung hatten, so würde doch gerade diese kein ästhetisches, sondern ein religiöses Gefühl gewesen sein. Und wenn später Ribera den heiligen Bartholomäus vor unseren Augen schinden, ja selbst Poussin, der Klassiker Poussin dem Erasmus die Gedärme mit einer Seilerwinde aus dem Leibe haspeln lässt, so wird wohl niemand behaupten, dass die Schönheit dieser Bilder auf ihrem Inhalt beruhe.

Dass die Porträt-Malerei und -Plastik von jeher nicht danach gestrebt hat, „das Schöne" darzustellen, sondern die Person, die sie wiedergeben wollte, so scharf und charakteristisch und lebendig wie nur irgend möglich zu schildern, ist jedem Kenner der Kunstgeschichte bekannt. Wenn wir das Individuelle bei altgriechischen Porträts nicht besonders stark empfinden, so geht daraus noch nicht hervor, dass sie nicht individuell gemeint waren, und wenn es heisst dass die olympischen Siegerporträts ursprünglich nicht ähnlich sein durften, so ist das offenbar in einer späteren realistischen Zeit daraus erschlossen worden, dass sie dem entwickelten realistischen Empfinden dieser Zeit nicht individuell genug erschienen.

In der hellenistischen Zeit hat man die hässlichsten Modelle mit derselben, ja vielleicht mit grösserer Begeisterung dargestellt wie die schönsten. Man erinnere sich ferner der italienischen Porträtbüsten des 15. Jahrhunderts, von Donatello, Benedetto da Maiano, Mino da Fiesole u. s. w., welche Fülle von Hässlichkeit haben die Künstler über sie ausgeschüttet!

Ein besonders frappantes Beispiel für die Rücksichtslosigkeit der Porträtauffassung, die selbst in der klassischen Zeit der italienischen Malerei herrschte, ist Raffaels Tommaso Inghirami. Der Künstler konnte es vermeiden, den schielenden Blick des Mannes zu zeigen, wenn er ihn, wie es z. B. antike Porträtmaler gethan haben, ins Profil stellte. Aber nein, das Schielen gehörte zur Persönlichkeit dazu, also musste es mitgemalt werden. Und derselbe Raffael hat in der Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels zwei Krüppel gemalt, die an Scheusslichkeit alles übertreffen, was die ältere oder neuere Kunst in dieser Beziehung überhaupt hervorgebracht hat. Der Gedanke, dass man ein Porträt idealisieren könne, ist der klassischen Kunst völlig fremd, es fehlt sogar nicht an Aussprüchen, die alles Schmeicheln als Lüge

verdammen. Die klassischen Künstler wussten eben sehr wohl, dass alles Arrangieren und Accentuieren, das die Kunst der Individualität gegenüber vornimmt, nicht den Zweck hat, das Modell zu verschönern, sondern vielmehr es in seiner Eigenart, sei sie schön oder hässlich, nur noch deutlicher zu charakterisieren.

Überhaupt ist es eine ganz falsche, durch unseren Klassizismus genährte Auffassung, dass die alten Meister das Hässliche gemildert, mit einem gewissen idealen Schimmer umkleidet hätten. Für Leonardo da Vinci beweist die eine Gruppe des Kampfes um die Fahne aus seinem Schlachtkarton, dass er davon weit entfernt war. Und dazu lese man seine Schilderung einer Schlacht (Ludwig 262): „Malst du einen Gefallenen, so mache da, wo er ausgeglitten ist, eine Vertiefung in den Sand, die eine blutige Schlammlache bildet. Ein Pferd lässt du seinen toten Herrn schleifen, indem es die Spur des geschleiften Körpers durch Staub und Kot hinter sich herzieht. Du malst Tote, die einen halb, die anderen ganz mit Staub bedeckt. Die Erde, die sich mit dem herabfliessenden Blute mischt, soll sich in roten Schlamm verwandeln, und auch das Blut musst du zeigen, wie es in gewundenem Lauf vom Körper in den Staub herabrinnt. Andere malst du sterbend, wie sie mit den Zähnen knirschen, die Augen verdrehen, die geballten Hände auf die Brust pressen und die Knie zur Brust emporziehen. Man könnte da wohl einen sehen, der, vom Feinde entwaffnet und niedergeworfen, sich gegen diesen wendete, um mit Zähnen und Nägeln Rache an ihm zu nehmen. Und keine ebene Fläche darfst du machen, wo die Fusstapfen nicht voll Blut wären.“ So schreibt der Schöpfer der Mona Lisa. Und diesen Mann wagt man als Idealisten, als Verschönerer der Wirklichkeit zu bezeichnen!

Die klassische Zeit für die Darstellung des Hässlichen ist aber das 17. Jahrhundert. Von Ribera und Poussin ist schon die Rede gewesen. Aber es giebt keinen grossen Maler dieser Zeit, den man nicht als Beweis dafür anführen könnte. Velazquez hat mit der grössten Begeisterung die teils fade blasierten, teils widerwärtig brutalen Gesichter der Familie Philipps IV. und seiner Höflinge gemalt. Die verkrüppelten Zwerge des spanischen Hofes mit ihren grossen Köpfen, ihren entweder verbissenen oder wehmütigen Gesichtern haben ihm wiederholt gesessen. Man kann ja wohl sagen: Das waren Aufträge, die mit seinem Amt als Hofmaler zusammenhingen. Aber ein genialer Mensch wie Velazquez spannt sich nicht ins Joch, wenn er nicht das Gefühl hat, dass solche

Gemälde trotz der Hässlichkeit ihres Inhalts Meisterwerke ersten Ranges sein können.

Von der vlämischen und holländischen Malerei dieser Zeit müsste man die Hälfte streichen, wenn man die Bilder mit hässlichem Inhalt daraus entfernen wollte. Die Hille Bobbe des Frans Hals ist eine alte zahnlose und grinsende Matrosenmutter, Rembrandt hat eine Menge Bettler in zerlumpten Kleidern und mit verkrüppelten Gliedern radiert, die rohen Bauernschlägereien eines Brouwer, die ekelhaften Geschwüroperationen eines Teniers haben wohl noch niemand durch ihren schönen Inhalt gereizt. Es ist also ganz ungerechtfertigt, unseren modernen Malern vorzuwerfen, dass sie zuerst darauf verfallen seien, das Hässliche zu bevorzugen, im Schmutz zu waten, das Leben von seiner schlechtesten Seite darzustellen. Jeder Künstler wählt am liebsten den Inhalt, der sein Wesen am besten ergänzt. Ob dieser schön oder hässlich ist, kann den anderen einerlei sein, wenn er nur charakteristisch und künstlerisch wirksam dargestellt wird. Und dass seit dem 17. Jahrhundert das Hässliche in der Kunst verhältnismässig mehr überwiegt als früher, erklärt sich ganz einfach aus den veränderten Kulturbedingungen, unter denen die Menschen seit jener Zeit lebten. In der Renaissance galt es noch als Ruhm eines Künstlers oder Schriftstellers, wenn er wie Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci seine Zeitgenossen auch an körperlicher Kraft und Geschicklichkeit übertraf. Heutzutage sind die Waffen im Kampfe ums Dasein mehr geistiger als körperlicher Art. Der „schöne Mann" spielt in unserer Gesellschaft eine traurige Rolle. Wir lieben auch an den Menschen, die wir uns gern schön denken, mehr eine gewisse Schönheit des Ausdrucks als der körperlichen Formen. Kein Wunder, dass auch unsere Malerei das Ideal körperlicher Schönheit nicht mehr so hoch hält wie die antike Plastik oder die Renaissancekunst.

Man könnte ja freilich sagen, dass körperliche Gesundheit und Schönheit ein Ideal sei, dem der Mensch unter allen Umständen zustreben sollte, und wenn wir es im Leben nicht erfüllen oder nur selten erfüllt sehen, so sollte gerade das uns veranlassen, es in der Kunst, als Ergänzung unseres mangelhaften Daseins, zu bevorzugen. In der That wird es sich aus diesem Bedürfnis erklären, dass auch jetzt noch viele Künstler den vollkommenen menschlichen Körper zum Lieblingsgegenstand ihrer Kunst machen, wobei man nicht gerade an die Auffassung der Alten zu denken

braucht, dass Frauen, die während ihrer Schwangerschaft schöne Bilder und Statuen sähen, darum schönere Kinder zur Welt bringen müssten. Ja man kann sogar zugeben, dass bei der künstlerisch vollendeten Darstellung eines schönen Menschen zu der Schönheit der Darstellung noch die Schönheit des Dargestellten hinzukommt und den Genuss steigert. Aber dass diese Steigerung bei den meisten Kunstkennern nicht sehr ins Gewicht fällt, ist ebenfalls sicher. Ein künstlerisch ungebildeter Mensch freilich, der bei einem Bilde überhaupt mehr auf den Inhalt als auf die Auffassung sieht, wird Bodenhausens Märchen oder Sichels Bettlerin vom Pont des arts oder Thumanns Parzen sicher schöner finden als den Äsop der Villa Albani und die Hille Bobbe des Frans Hals. Aber der künstlerisch Gebildete weiss ganz genau, dass die Schönheit eines Kunstwerks nicht von der Schönheit seines Inhalts, d. h. seiner Übereinstimmung mit irgend einem konventionellen Schönheitsideal abhängt.

Wenn wir nun nach den früheren Erklärungen des Hässlichen in der Kunst fragen, so müssen wir natürlich die metaphysisch-dialektischen Spekulationen von vornherein ausschliessen. Mit der Deutung des Hässlichen als einer besonderen Seite der Idee im Gegensatz zum Scöhnen, Erhabenen und Komischen lässt sich kein Hund vom Ofen locken, denn das psychologische Problem, um das es sich hier handelt, ist dabei nicht einmal berührt. Eher verdient die Frage eine Berücksichtigung, ob nicht das Hässliche in der Kunst bestimmt sei, als Folie des Schönen zu dienen. Und es mag wohl einige Fälle geben — wie z. B. Raffaels Heilung des Lahmen — wo diese Erklärung wenigstens möglich ist. Aber in zahllosen Fällen kann davon nicht die Rede sein, da das Hässliche meistens gar nicht in Verbindung mit dem Schönen, sondern allein, in brutaler Isolierung auftritt. Was ist z. B. das Schöne, für das die Hässlichkeit des Äsop der Villa Albani, der Hille Bobbe von Frans Hals oder eines Zwerges von Velazquez als Folie dienen sollte? Es ist überhaupt nicht vorhanden, und die Annahme, dass der Beschauer sich beim Anblick eines solchen Kunstwerks die Idee des Schönen im Gegensatz zu dem gesehenen Hässlichen in Gedanken vorstelle, ist vollkommen aus der Luft gegriffen.

Noch unhaltbarer ist die Behauptung, dass das Hässliche von der Kunst nur in der Form des Humoristischen dargestellt werden könne, und dass es dadurch in eine höhere ideale Sphäre emporgehoben würde. Was ist denn an Riberas Schindung des heiligen

Bartholomäus oder an einem Zwerge des Velazquez humoristisch? Oder war es etwa ein Ausfluss von Humor, wenn Leonardo da Vinci sich eine Schlacht in den grässlichsten Farben ausmalte?

Auch damit ist nicht viel gewonnen, dass man sagt, die künstlerische Anschauung sei eine von praktischen Interessen losgelöste rein kontemplative Thätigkeit, bei der das Hässliche als solches seine unlusterregende Kraft verliere, weil der Beschauer es gar nicht auf sich selbst, auf seine Lebensinteressen beziehe. Denn das ist ja gerade die Frage, wie es möglich ist, dass man dasselbe Hässliche, das man im Leben auch da wo es einen nicht direkt angeht, mit Widerwillen sieht, in der Kunst ganz gut sehen kann, ohne den Genuss irgendwie einzubüssen.

Kurz, man mag sich drehen und wenden wie man will, die einzig vernünftige Erklärung ist die, welche die Theorie der bewussten Selbsttäuschung an die Hand giebt, nämlich dass der Inhalt überhaupt nicht ausschlaggebend für den Genuss ist, sondern die Art, wie man ihn in sich aufnimmt, d. h. der Wechsel der Vorstellungsreihen, der sich daran anknüpft. Das Hässliche kommt eben in der Natur und im Leben ebenso oft, ja sogar öfter vor als das Schöne. Eine Kunst, die den Eindruck der Natur machen will, muss also auch das Hässliche darstellen. Ihr Wert hängt nicht von dem Was der Darstellung, sondern von dem Wie, d. h. der Kraft und Wahrheit ab, mit der es der Künstler darstellt. Das Hässliche als Inhalt kann ebenso wie das Schöne seinen Beruf, dem Menschen als Ergänzung seines Lebens zu dienen, erfüllen. Es kann also sehr gut einen Zweck im höheren Sinne haben. Jedenfalls beruht aber sein ästhetischer Wert nicht auf diesem Zwecke, sondern auf der Art, wie es dargestellt ist. Das ist die Bedeutung des allbekannten, besonders neuerdings häufig gehörten Satzes, dass es in der Kunst nicht auf das Was, sondern auf das Wie ankomme.

Psychologisch erklärt sich das wie wir gesehen haben aus der Scheinhaftigkeit des Kunstwerks. Das Hässliche wirkt in der Kunst deshalb nicht unlusterregend, weil es gar nicht als Wirklichkeit, sondern als Schein ins Bewusstsein tritt. Der Geniessende verweilt bei ihm gar nicht so lange und intensiv, dass ein wirkliches Unlustgefühl entstehen könnte. Der hässliche Inhalt ist nur eine Welle in dem Meere der Gefühle, in das die ästhetische Anschauung den Geniessenden versetzt. Und so wie es beim Anblick einer wogenden See nicht die einzelne Welle ist, deren Anblick uns Vergnügen macht, sondern das ganze Hin- und Herwogen der Wassermassen,

so ist es auch hier nicht die eine inhaltliche Vorstellung der zweiten Reihe, sondern der Wechsel der Vorstellungen überhaupt, was uns Genuss bereitet. Da die Anschauung des einen unlusterregenden Inhalts sich mit anderen Vorstellungen und Gefühlen in unser Bewusstsein teilen muss, ist sie für unser Gesamtgefühl nicht so erheblich, dass sie beim Kunstgenuss wesentlich in die Wagschale fiele. Wenn es Leute giebt, die ein Kunstwerk mit hässlichem Inhalt nicht geniessen können, so beruht das auf mangelhafter künstlerischer Bildung, auf einer gewissen Unfähigkeit, den Wechsel der Vorstellungen, auf den alles ankommt, leicht und erfolgreich zu vollziehen. Sie verweilen eben als Laien zu lange beim Inhalt, d. h. bei der einen Vorstellung der zweiten Reihe. Dabei kann es denn leicht geschehen, dass die vom Inhalt erzeugte Unlust nicht durch die Lust des ästhetischen Vorstellungswechsels wettgemacht wird. Das ist eben eine niedere Stufe der ästhetischen Empfänglichkeit. Man wird sie nur bei denen finden, die ästhetisch nicht gebildet genug sind, um die vom Inhalt erzeugte Unlust seelisch zu überwinden.

Nur aus dieser Überwindung des Inhalts durch die Art seiner Auffassung erklärt es sich ja auch, dass wir an gemalten Schiffbrüchen, Feuersbrünsten und Schlachten, an Hinrichtungen, Morden und Kämpfen auf der Bühne unsere Freude haben können. Alle diese Dinge versetzen uns, wenn wir sie in Wirklichkeit sehen, in Furcht und Grauen, Mitleid, Schrecken, Verzweiflung u. s. w., also in sehr starke Unlustgefühle. Wie ist es möglich, dass wir ihren Anblick in der Kunst ganz gut ertragen können, ja sogar suchen?

Die Behauptung, dass diese Unlustgefühle deshalb nicht vorhanden wären, weil wir alles das ohne Gefahr für unsere eigene Person, im sicheren Port mit ansähen, kann unmöglich richtig sein. Denn in der Wirklichkeit haben wir auch dann Mitleid mit den vom Unglück betroffenen, wenn wir selbst davon verschont bleiben. Sollte es aber Menschen geben, die schadenfroh genug wären, sich über das Unglück anderer zu freuen, wenn sie nur selbst nicht davon betroffen werden — nach dem schönen Verse: Heiliger St. Florian, schon' unser Haus, zünd' andre an — so müssten wir als Ästhetiker Einsprache dagegen erheben, dass man die ästhetische Lust mit dieser Schadenfreude in Zusammenhang bringen wollte. Die Schadenfreude ist wohl die niederste Form der Lust, die es giebt, ein Ausdruck der rohen angeborenen Grausamkeit des Men-

schen. Sie kann nicht herbeigezogen werden, wenn es gilt die höchste Form, die ästhetische Lust zu erklären.

Es giebt nur eine Möglichkeit, derartige Ereignisse im Leben ohne Unlust, ja mit einer gewissen Lust anzuschauen, das ist die, dass man sie bildlich auffasst, unwillkürlich ins Bild übersetzt. Darüber werde ich im 24. und 25. Kapitel das Nötige sagen. Es handelt sich dabei um eine Umkehrung der ästhetischen Illusion, die hier zunächst noch nicht in Betracht kommt. Für uns ist es vorläufig klar, dass wir gemalte Feuersbrünste, Schiffbrüche u. s. w. nicht deshalb geniessen, weil uns derartige Ereignisse in der Wirklichkeit Freude bereiten, sondern weil wir sie im Bilde sehen und das Bild uns in eine lusterregende Illusion versetzt. Die Lust der Illusion ist dabei so stark, dass die durch den Inhalt erregte Unlust nicht dagegen aufkommen kann. Das kleine Gefühl der Unlust, das sich beim Erleben der zweiten Reihe einstellt, geht in dem ganzen Gewoge der Gefühle und Vorstellungen, auf dem die ästhetische Lust beruht, unter. Wäre das nicht der Fall, würde unser Bewusstsein länger bei dem unlusterregenden Inhalt verweilen, so entstände eben Unlust, und es wäre vollkommen unbegreiflich, wie der Mensch sich freiwillig einer solchen Unlust aussetzen sollte. Natürlich sucht er solche Eindrücke letzten Endes, weil er das Bedürfnis hat, Grosses zu erleben. Aber er würde sie nicht suchen, wenn er nicht die Lust der Illusion als Äquivalent für die durch den Inhalt erregte Unlust hätte. Erst dadurch, dass wir das Hässliche und Grausige nur in der Vorstellung, als ästhetischen Schein erleben, wird es für uns eine Quelle der Lust. Erst dadurch, dass das Hässliche in das Medium der künstlerischen Illusion eintritt, wird es — im ästhetischen Sinne — schön. Man könnte es mit einem Stück Holz vergleichen, das ohne das Medium des Wassers niederfallen würde, in diesem Medium aber, von ihm getragen oben schwimmt. Die Illusion ist ein solches Medium. Sie hat die Fähigkeit, auch das Hässliche zu tragen, d. h. seine Unlustwirkung aufzuheben.

Erst nachdem uns dies vollkommen klar geworden ist, können wir uns zu dem schwierigsten Problem der Ästhetik wenden, nämlich der Tragödie. Das Tragische ist nur ein besonderer Fall der lusterregenden Wirkung eines unlusterregenden Inhalts in der Kunst. Ebenso wie das Hässliche, Widerwärtige, Grausige kann auch das Furchtbare, Traurige, Niederschmetternde eine Lustwirkung haben, wenn es nur in das Medium der Illusion ein-

tritt. Hierbei handelt es sich zuerst um die Abgrenzung des Tragischen gegen die anderen Gattungen der Poesie. Man hat sich gewöhnt, die dichterischen Erzeugnisse nach dem Charakter ihres Inhalts zu gruppieren und danach eine über die verschiedenen Arten der Poesie, Lyrik, Epik und Drama hinausgehende Einteilung zu treffen, bei der man den mehr oder weniger lusterregenden Charakter des Inhalts zu Grunde legt. Danach spricht man z. B. vom Tragischen, Komischen, Possenhaften u. s. w. Das Tragische hat aber nicht nur in der dramatischen, sondern auch in der epischen und lyrischen Poesie seine Stelle. Doch wollen wir diese Anwendung hier beiseite lassen und uns auf das Tragische im engeren Sinne, d. h. die Tragödie beschränken. Eine scharfe Begrenzung des Tragischen und der übrigen Gattungen der dramatischen Poesie ist bekanntlich nicht möglich. Es giebt Stücke, die man ebensogut als Tragödien wie als Schauspiele bezeichnen kann, und thatsächlich ist auch der Gebrauch dieser beiden Worte schwankend. Nur so viel kann man sagen, dass in der Tragödie die Ereignisse mit traurigem Inhalt überwiegen, in der Komödie die mit lustigem, während das Schauspiel seinem Inhalt nach keinen ausgesprochenen Charakter im einen oder anderen Sinne hat.

Das Tragische ist also zunächst ganz allgemein gesagt die künstlerische, speziell die dramatische Darstellung des Traurigen. Das Verhältnis des Tragischen zum Traurigen entspricht dem der Kunst zur Natur. Das Wort tragisch im engeren Sinne brauchen wir nur von dem Traurigen in der Kunst. Wenn wir von einem Ereignis des wirklichen Lebens sagen, dass es tragisch sei, so hat dieses Urteil immer den Nebensinn, dass wir es für dramatisch darstellbar halten. Das Tragische in der Natur und im Leben ist das, was in die Kunst, speziell in die dramatische Poesie übersetzt ästhetisch wirken, d. h. Illusion erzeugen würde. Nicht alles Traurige im Leben ist tragisch, aber alles Tragische in der Kunst hat irgend etwas Trauriges im Leben zum Inhalt.

Wenn ein Greis, den wir verehren, an Altersschwäche stirbt, oder eine Arbeiterin mit der Hand in eine Schneidemaschine gerät und dabei zwei Finger verliert, oder ein Säufer sich im Delirium die Kehle durchschneidet, so ist das für uns, je nach dem Grade des persönlichen Interesses, das wir an dem betreffenden Menschen nehmen, traurig. Aber tragisch ist es nicht. Denn diese Ereignisse würden auf der Bühne (oder in epischer Form dargestellt) kein Interesse erregen, uns nicht packen. Der Grund

ist sehr leicht einzusehen. Durch die Übersetzung der Wirklichkeit in den Schein werden auch die wirklichen Gefühle in Gefühlsvorstellungen übersetzt. Bei dieser Übersetzung verlieren sie ganz bedeutend an emotioneller Wirkung. Wenn ich selbst mit ansehe, wie sich eine Arbeiterin in einer Fabrik zwei Finger abschneidet, so kann dies sehr stark auf mich wirken, ein sehr starkes Unlustgefühl in mir erzeugen. Wollte aber jemand eine Scheinhandlung dieser Art auf die Bühne bringen, so würde die Wirkung eine sehr geringe sein. Denn die Zuschauer würden ganz genau wissen, dass die Schauspielerin sich die beiden Finger in Wirklichkeit gar nicht abschneidet, die Handlung würde sie also, wenn nicht irgend welche bedeutende Verwickelung damit verbunden wäre, überhaupt nicht aufregen.

Wenn man dagegen in der Zeitung liest, ein junges Paar sei sieben Jahre lang verlobt gewesen, habe sieben Jahre lang gehofft und geharrt, und als die Zeit der Erfüllung endlich gekommen sei, da sei der Krieg ausgebrochen, der Bräutigam habe mit gemusst und sei in der ersten Schlacht gefallen, so sagt man: das ist tragisch. Das heisst nicht, dass es für die Betroffenen trauriger ist als irgend ein anderes schmerzliches Ereignis, durch das jemand aus der Mitte seiner Lieben herausgerissen wird, sondern dass es sich zur poetischen, in diesem Falle epischen Darstellung eignet. Wenn wir in der Geschichte von einem Mann wie Struensee lesen, der sich durch geistige Kraft zur höchsten Stelle im Staat emporgeschwungen hat und in seiner hohen Stellung vorwiegend Gutes wirkt, dann aber teils durch eigene Schuld, teils durch den Hass seiner Feinde gestürzt wird, so ist das — im dramatischen Sinne — tragisch. Denn es könnte fast ohne wesentliche Veränderungen zu einer Tragödie verarbeitet werden. Es ist also nicht alles Traurige tragisch, sondern nur eine gewisse Art trauriger Ereignisse. Das Problem des Tragischen spitzt sich somit zu der Frage zu: Welche traurigen Ereignisse des Lebens sind tragisch, d. h. können (episch oder) dramatisch dargestellt werden?

Sonderbarerweise hat man nun die Frage meistens so nicht formuliert, sondern immer nur nach dem Inhalt als solchem gefragt. Und da es sich bei der Tragödie meistens um ethische Konflikte handelt, so hat sich die Frage dabei immer so zugespitzt: Welcher Art muss eine ethische Idee sein, die würdig, gross und erhaben genug ist, um auf der Bühne dargestellt zu werden? Und danach hat man dann eine Abgrenzung und Formulierung des

Tragischen vorgenommen, die einen vollkommen ethischen Charakter hatte.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich die Irrgänge dieser Normierung, die sich durch die Geschichte der Ästhetik hindurchziehen, im einzelnen verfolgen wollte. Man findet das Material jetzt sehr ausführlich bei Volkelt zusammengestellt. Hier mögen nur einige Andeutungen Platz finden, da es nicht meine Absicht ist, die Probleme der Poetik ausführlich zu behandeln. Vor allen Dingen muss darauf hingewiesen werden, dass diese inhaltliche Normierung auf der selbstverständlichen Voraussetzung beruht, die ästhetische Lust an der Tragödie sei durch die Freude am Inhalt bestimmt. Diese Voraussetzung ist aber wie gesagt unhaltbar. Denn wie ist es überhaupt möglich, dass ein Kunstwerk einen hässlichen Inhalt haben kann, wie erklärt es sich, dass wir freiwillig ins Theater gehen, um uns dort die grässlichsten Ereignisse, Mord und Totschlag, Gift und Dolch, furchtbare Verbrechen, gemeine Intriguen, Laster und Verworfenheit vorspielen zu lassen, von denen wir uns im gewöhnlichen Leben mit Grauen und Abscheu abwenden würden?

In der That giebt es ja Leute, die schlechterdings an einer Tragödie keine ästhetische Lust haben und deshalb ihren Anblick vermeiden. Das sind einerseits die ästhetisch Ungebildeten, die die Täuschung nicht als solche festhalten können (I 221), andererseits die, die im Leben nicht allzuviel Glück gehabt haben und dementsprechend auch keine Ergänzung ihres Wesens nach der Seite des Unglücks brauchen. Diese sagen ganz einfach: Der Inhalt der Tragödie ist traurig, ihr Anblick also nicht lusterregend, folglich gehe ich nicht in eine Tragödie.

Die Inhaltsästhetiker stehen im Wesentlichen auf demselben Standpunkt, nur mit dem Unterschied, dass sie die ästhetische Lust an der Tragödie, die ja gegenüber dem Verhalten der ästhetisch Gebildeten nicht geleugnet werden kann, konzedieren, dafür aber den traurigen Inhalt der Tragödie in bestimmter Weise ethisch gestaltet wissen wollen, um ihren künstlerischen Wert zugeben zu können. Natürlich, denn wenn es der Inhalt ist, der in der Kunst Vergnügen gewährt, so muss ein trauriger Inhalt ethisch von ganz bestimmter Art sein, wenn er ästhetisch befriedigen soll.

In der That beruhen alle Versuche, das Tragische genauer zu bestimmen, auf dem Bestreben, den Inhalt der Tragödie als solchen ethisch zu normieren. Alle Inhaltsästhetiker sagen: Diese oder

jene Gestaltung des ethischen Problems ist tragisch, d. h. in der Tragödie lusterregend, jene nicht. Die Illusionsästhetik unterscheidet sich von dieser Betrachtungsweise prinzipiell dadurch, dass sie die künstlerische Wirkung nicht von der ethischen Qualität des Inhalts als solcher, sondern lediglich von seiner dramatischen Wirksamkeit abhängig macht. Auch sie ist der Ansicht, dass die Tragödie nicht alles Traurige, Grausige und Furchtbare darstellen dürfe, was es im Leben giebt. Aber sie zieht die Grenze zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem nicht mittelst des ethischen, sondern mittelst des künstlerischen Massstabes. Die Inhaltsästhetik sagt: Die Tragödie kann nur gewisse ethische Probleme darstellen, weil nur diese gross und würdig genug sind, den Menschen zu interessieren. Die Illusionsästhetik dagegen sagt: Die Tragödie kann alle ethischen Probleme darstellen, die so dargestellt werden können, dass eine dramatische Wirkung; d. h. Illusion entsteht. Mit anderen Worten: Die Inhaltsästhetik macht die ästhetische Wirkung der Tragödie von der ethischen Qualität ihres Inhalts, die Illusionsästhetik von ihrer Anregungskraft im Sinne der Illusion abhängig.

Ehe wir die Bestimmungen der inhaltlichen Normierung genauer durchnehmen, wollen wir das Gegenstück zum Tragischen, das Komische, einer kurzen Betrachtung unterziehen. Wir haben früher gesehen (I 341), dass die psychologische Wirkung des Komischen im Leben sowie die des Witzes mit der ästhetischen Illusion eine gewisse Verwandtschaft hat, insofern sie in der Form zweier paralleler Vorstellungsreihen auftritt, die plötzlich nebeneinander im Bewusstsein entstehen. Das Komische in der Kunst wirkt dagegen in ganz anderer Weise. Zwar spielt auch bei ihm der komische Inhalt als solcher eine gewisse Rolle. Drollige Situationen, komische Pointen, witzige Kalauer sind in der Komödie und besonders in der Posse unentbehrlich. Es liegt kein Grund vor, ihre Wirkung auf der Bühne für geringer zu halten als im gewöhnlichen Leben. Ausserdem versetzt uns aber die Komödie auch in die Illusion des Lebens, der Natur. Es ist also eine doppelte Art von Vorstellungswechsel, der hier zu stande kommt, eine niedere rein komische und eine höhere illusionistische. Denn dass die Wirkung der Situationskomik und des Wortwitzes in der That ästhetisch niederer Art ist, fühlt jeder einigermassen Gebildete. Deshalb stellen wir auch diese Modelustspiele und Possen, so sehr wir uns bei ihrem Anblick amüsieren, auf der ästhetischen Stufen-

leiter ziemlich tief. Wir haben alle das Gefühl, dass sie keine höhere Kunst sind.

Schon dies weist mit Bestimmtheit darauf hin, dass der Inhalt als solcher nicht das Ausschlaggebende in der dramatischen Poesie sein kann. Wenn ein Inhalt, der zweifellos im höchsten Grade lusterregend ist, der uns unter Umständen in eine geradezu überwältigende explosive Lust versetzen kann, nicht im stande ist, eine Posse zu einem höheren Kunstwerk zu machen, wenn dagegen ein Lustspiel wie Minna von Barnhelm, in dem es allerdings auch nicht an drolligen Situationen fehlt, doch in erster Linie wegen seiner feinen Charakterzeichnung und seiner wirksamen Handlung geschätzt wird, so ist klar, dass das Komische als Inhalt nicht die Ursache der ästhetischen Lust ist, sondern vielmehr die Glaubwürdigkeit und Lebenswahrheit, mit der uns ein komischer, d. h. an sich lusterregender Inhalt auf der Bühne vorgeführt wird. Der komische Inhalt, der im feineren Lustspiel noch zu der Lebenswahrheit hinzukommt, muss bei dem Gesamteindruck sehr wenig ins Gewicht fallen, wenn eine Posse, in der jener überwiegt, ästhetisch in unserer Schätzung soviel tiefer steht als ein Lustspiel, in dem er nur eine nebensächliche Bedeutung hat.

Und wenn wir nun von hier zur Tragödie übergehen, so liegt die Schlussfolgerung auf der Hand. Zwar giebt es eine Menge Menschen, die lieber Lustspiele als Trauerspiele sehen, und bei der Art, wie unsere tragische Schauspielkunst gegenwärtig im argen liegt, kann man ihnen das auch nicht verdenken. Aber dennoch haben die meisten ästhetisch Gebildeten einen tieferen und echteren Genuss an der Tragödie als an der Komödie und Posse. Jedenfalls kann man sagen, dass ceteris paribus, d. h. gleiche Vortrefflichkeit des Spiels vorausgesetzt, jene einen tieferen und nachhaltigeren ästhetischen Genuss gewährt als diese. Daraus allein geht schon mit Sicherheit hervor, dass der Genuss auf dem Inhalt als solchem nicht beruhen kann. Denn mag man auch den Inhalt der Tragödie ethisch formulieren wie man wolle, vorwiegend lusterregend wird man ihn niemals machen können. Höchstens könnte man seine unlusterregende Kraft durch die besondere Formulierung einigermassen abschwächen.

Es fragt sich also, durch welche Mittel der unlusterregende Inhalt der Tragödie so zurückgedrängt und in seiner Wirkung abgeschwächt werden kann, dass er gegenüber der ästhetischen Lust nicht in Betracht kommt. Und hier gehen nun die Illusions- und

die Inhaltsästhetik auseinander. Die Illusionsästhetik behauptet, dass es nur darauf ankomme, das Traurige, das den Inhalt der Tragödie bildet, so zu wählen und zu gestalten, dass eine möglichst starke Illusion erzeugt wird, weil eben durch diese Illusion, d. h. durch den sie konstituierenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen das Bewusstsein verhindert wird, längere Zeit und intensiv bei dem unlusterregenden Inhalt zu verweilen. Die Inhaltsästhetik dagegen behauptet, dass das Traurige in der Form des ethisch Befriedigenden, des Erhabenen oder wenigstens des Erhebenden dargestellt werden müsse, wenn tragische Lust entstehen solle.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich alle Versuche besprechen wollte, die darauf hinauslaufen, das Tragische als ein ethisch Befriedigendes zu formulieren. Nur ein paar Richtungen derselben mögen hier kurz charakterisiert sein. Nach der herrschenden, bis vor kurzem alleinherrschenden Auffassung muss jede Tragödie einen Helden haben. Dieser Held geht in den meisten Fällen unter, und zwar nicht ohne weiteres, sondern nach längeren Leiden und Kämpfen. Er wird in der Regel so geschildert, dass er entweder ganz oder wenigstens in der Hauptsache unsere Sympathie erregt. Es kommt aber auch vor — ich erinnere an Richard III. und Lady Macbeth —, dass er schlechthin als Verbrecher charakterisiert wird. Beide Fälle bieten für die Inhaltsästhetik die grössten Schwierigkeiten. Der erste, weil es vollkommen unbegreiflich ist, wie der Untergang einer uns sympathischen Person Lust erregen kann, der zweite, weil es vollkommen unbegreiflich ist, wie der Dichter eine unsympathische Person in den Mittelpunkt einer Dichtung stellen kann. Es ist sehr amüsant zu beobachten, wie sich die Inhaltsästhetik bemüht hat über diese Schwierigkeiten hinwegzukommen.

Das erste elementarste Mittel dabei war die Theorie der Schuld. Der Held musste, wenn er auch im allgemeinen sympathisch war, doch irgend einen Schatten in seinem Charakter, irgend einen Zug an sich haben, der als Schuld gedeutet werden konnte. Nun begann das Suchen nach der Schuld. Der Litterarhistoriker und Ästhetiker hüllte sich in den Talar des Strafrichters und suchte nach einem wenn auch noch so kleinen Fleckchen auf dem sonst so reinen Spiegel der Heldenseele. Und er fand es. Das war in vielen Fällen ganz natürlich. Denn wir sind allzumal Sünder, und wenn jemand, der an erhabener Stelle steht, von seinen Feinden oder sonstigen ihm entgegenwirkenden Kräften

gestürzt wird, so liegt jedenfalls die Möglichkeit vor, dass in seinem Vorleben irgend ein dunkler Punkt ist, aus dem sich das spätere Unheil entwickelt hat. Und die Existenz eines solchen dunkeln Punktes wäre dann gar nicht einmal notwendig ein ethisches Motiv, sondern ein ästhetischer Vorteil, insofern dadurch die Glaubwürdigkeit und die innere Geschlossenheit der Entwickelung gefördert würde.

Leider passt aber die Theorie der tragischen Schuld nicht auf alle klassischen Dramen. Dass Ödipus aus Versehen vor Jahren seinen Vater erschlagen hat, konnte ihm doch kein vernünftiger Mensch zum Vorwurf machen, und Antigone, die die Pflicht der Schwester der Pflicht der Unterthanin voranstellt, kann nur in gezwungener Weise für schuldig erklärt werden. Romeo und Julia gehen ohne Schuld zu Grunde, wenn man nicht leidenschaftliche Liebe an sich für Schuld halten will.

Damit war es also nichts. Da kam man auf einen anderen Gedanken. Man konstruierte sich den Begriff einer metaphysischen Schuld. Die Schuld des Helden sollte gar nicht darin bestehen, dass er in früheren Zeiten irgend etwas Böses gethan oder etwas Gutes unterlassen hatte, sondern darin, dass er überhaupt auf der Welt war. Mit seinem Untergange zahlte er seiner sterblichen Natur überhaupt den Zoll, er büsste, wie der religiöse Dogmatiker sagen würde, für den Apfelbiss Adams. Leider fand sich aber in keiner der klassischen Tragödien auch nur der geringste Hinweis auf diese Auffassung, es war also ganz gleichgültig, ob sich irgend ein metaphysischer Ästhetiker derartigen willkürlichen Phantasien hingab oder nicht. Jedenfalls konnte ein naiver Mensch, der in der Tragödie nur das sah, was in ihr wirklich dargestellt war, aus diesen Spekulationen keinen Vorteil ziehen. Diese metaphysische Schuld war eben nur in den Köpfen einiger Philosophen vorhanden, für alle gewöhnlichen Menschen existierte sie nicht.

Als man dies erkannt hatte, verfiel man in das entgegengesetzte Extrem. Der Held durfte beileibe nicht schuldig sein, denn gerade durch seine Unschuld wurde das Mitleid mit ihm gesteigert und darauf kam alles an. Leider vergass man nur zu sagen, was denn der Mensch für ein Interesse daran haben könne, sich künstlich in ein Unlustgefühl wie Mitleid zu versetzen. Und auch hier passte die Theorie nicht zu allen Thatsachen, da es eine Menge Tragödien giebt, in denen der Held wirklich schuldig zu Grunde geht.

Aristoteles hatte doch wenigstens eingesehen, dass Mitleid ein Unlustgefühl sei, und sich dem entsprechend die Sache so zurecht gelegt, dass die Tragödie den Zweck habe, die Seele des Menschen von Gefühlen oder vielmehr von Gefühlsdispositionen wie Furcht und Mitleid zu reinigen. Dem widersprach nur leider, dass die Seele thatsächlich durch die Kunst gar nicht von diesen Gefühlen gereinigt wird, sondern nach dem Anblick einer Tragödie ebenso fähig und geneigt ist, sich in Furcht und Mitleid versetzen zu lassen wie vorher. Im Gegenteil, nach der Ergänzungstheorie ist der Zweck der Kunst ja gerade der, die Gefühlsfähigkeit zu erhalten und zu steigern. Der aristotelischen Theorie liegt also nur eine richtige Ahnung zu Grunde, nämlich die, dass die von der Tragödie erzeugten Gefühle gar keine wirklichen, sondern gereinigte, abgeblasste, ihres emotionellen Elements entkleidete Gefühle sind. Ausserdem war es irreführend, dass Aristoteles nur von Furcht und Mitleid sprach, während es sich doch in der Tragödie um eine grosse Zahl von Gefühlen, Schreck, Grauen, Hass, Kummer, Zorn, Verzweiflung, Liebe, Bewunderung u. s. w. handelt und unter diesen auch solche sind, von denen „gereinigt" zu werden gar nicht im Interesse des Menschen liegt.

Dieser Theorie steht nun eine andere gegenüber, nach der es umgekehrt der Zweck der Tragödie wäre, die Gefühle der Grausamkeit, der Kampflust u. s. w. zu erzeugen, und zwar deshalb, weil der Mensch von Natur grausam und kampflustig sei und eine wahrhaft diabolische Freude daran habe, andere Menschen unschuldig leiden, sich gegenseitig morden zu sehen. Das Vergnügen an der Tragödie wäre danach ungefähr dasselbe wie das, das man hat, wenn man zusieht, wie ein Tier gequält oder ein Mensch hingerichtet wird, oder wie die Wollust, die manche Köchinnen empfinden, wenn sie einer Taube den Kopf abhacken, oder wie die Freude der Römer an Gladiatorenkämpfen oder der Spanier an Stiergefechten. Natürlich ist das Unsinn, schon deshalb, weil durch diese Annahme die Kunst in ihrem Werte für den Menschen wesentlich herabgedrückt würde. Einen richtigen Kern hat ja freilich auch diese Theorie, das ist die Thatsache, dass der Mensch wirklich ein Bedürfnis nach Emotionen hat. Das nimmt ja auch die Ergänzungstheorie an. Aber die blosse Befriedigung des Emotionsbedürfnisses kann unmöglich die eigentliche Lust an der Tragödie ausmachen, sonst würde es der Mensch nicht im Leben so sorgfältig vermeiden, sich heftige Emotionen zu ver-

schaffen. Freiwillig versetzt man sich nur in angenehme, nicht in unangenehme Gefühle. Die Theorie der befriedigten Grausamkeit ist also nicht besser als die der Schadenfreude. Es gehört ein rohes und barbarisches Gefühl dazu, sie für richtig zu halten.

Liebe, Kampf und Tod, das waren von jeher die Hauptstoffe der Tragödie. Sie mussten es sein, weil Liebes- und Kampfinstinkt die elementarsten Triebe des Menschen sind und der Tod als Negation des Lebens von jeher das grösste Interesse erregt hat. Wenn man sich aber im Leben nicht freiwillig den Anblick des Kampfes und Todes verschafft, resp. bei seinem Anblick eine starke Unlust empfindet, so wird man sich auch in der Kunst ihren Anblick nicht verschaffen, wenn man nicht durch irgend eine Lust dafür entschädigt wird, und zwar eine solche, die stärker ist als die durch den Inhalt erzeugte Unlust.

Ehe man nun erkannt hatte, dass diese Lust auf der Illusion beruht, musste man natürlich den unlusterregenden Inhalt so zu formulieren suchen, dass er zu einem lusterregenden wurde. Nun stehen sich ja in jeder Tragödie verschiedene Mächte, Prinzipien, Parteien gegenüber, die miteinander kämpfen. Es ist ganz selbstverständlich, dass der Zuschauer für eine dieser Parteien Sympathie oder wenigstens mehr Sympathie hat als für die andere. Ebenso selbstverständlich ist es, dass er nicht alle Handlungen, die ihm auf der Bühne vorgeführt werden, billigt. Von einer durchgehenden Lust am Inhalt kann also unter keinen Umständen die Rede sein, besten Falls kann man sagen, dass der Inhalt in einigen seiner Teile Lust erregt oder dass der endliche Ausgang des Stückes befriedigt. Deshalb ist es ganz natürlich, dass man, solange man die ästhetische Lust auf den Inhalt zurückführte, immer versucht hat, wenigstens für den Ausgang der Tragödie einen befriedigenden Inhalt zu fordern. Nun sah man aber, dass in sehr vielen Tragödien der Held, der doch in der Regel vorwiegend sympathisch geschildert ist, untergeht. Diesen Untergang fand man nur erträglich bei der Annahme einer Schuld. Die Befriedigung, die man davon hatte, war dieselbe, die man auch im Leben hat, wenn man sieht, wie das Unrecht bestraft wird. Es war der Triumph der sittlichen Weltordnung, den man mit Befriedigung konstatierte. Dabei machte man sich aber nicht klar, dass dieses Gefühl gar kein ästhetisches, sondern ein ethisches ist, und dass, wenn dies der Sinn der Tragödie wäre, sie eigentlich keinen anderen Zweck hätte als jede Strafkammer oder jeder

Schwurgerichtshof, vor dem das Verbrechen bestraft wird, die Unschuld an den Tag kommt.

Auch diese Theorie fand deshalb keinen Anklang, und zwar besonders bei denen, die von der Welt eine andere Auffassung hatten. Diese sagten nicht mit Unrecht: In Wirklichkeit triumphiert die sittliche Weltordnung durchaus nicht immer. Sehr häufig bleibt das Unrecht unbestraft und die Tugend unbelohnt. Deshalb muss auch die Tragödie ihre Motive so wählen, dass dabei die Schlechtigkeit der Welt zum Ausdruck kommt. Der Held muss in ihr untergehen, obwohl er gut und edel ist, weil eben das Gute und Edle in der Welt immer den Kürzeren zieht. Die Tragödie soll uns die Welt im Spiegel zeigen. Man soll sehen: So schlecht sind die Menschen, so wenig thut die göttliche Vorsehung, um die Schlechtigkeit zu bestrafen und die Tugend zu belohnen.

So entwickelte sich also neben der optimistischen eine pessimistische Theorie der Tragödie, und jede von ihnen stützte sich auf diejenigen Züge des klassischen Dramas, die ihr günstig zu sein schienen. Das konnte sie auch sehr gut, denn die meisten Tragödien enthielten Züge, die sowohl im einen wie im anderen Sinne gedeutet werden konnten. Dabei machte man sich aber nicht klar, dass beide Theorien doch eben nur unter Voraussetzung der Richtigkeit der ihr zu Grunde liegenden Weltanschauungen richtig sein konnten. Da nun keine Weltanschauung den wissenschaftlichen Beweis ihrer Richtigkeit führen kann, derartige Überzeugungen auch meistens gar nicht die Folge philosophischer Spekulation, sondern Sache des Temperaments sind, so konnte auf diesem Wege natürlich auch keine normative Theorie der Tragödie zu stande kommen. Denn was dem einen nach seiner Weltanschauung zweifellos richtig schien, schien dem anderen nach der seinigen zweifellos falsch.

Man müsste danach von Rechts wegen annehmen, dass ein Mensch mit optimistischer Weltanschauung nicht im stande wäre, eine Tragödie mit pessimistischem Inhalt zu geniessen und umgekehrt. Da nun aber thatsächlich jeder ästhetisch gebildete Mensch jede gute Tragödie geniessen kann, mag das Gute nun darin siegen oder nicht, so hätte man, meine ich, auf den Gedanken kommen sollen, dass der Inhalt als solcher, seiner ethischen Qualität nach, nicht ausschlaggebend für den ästhetischen Genuss sein kann, sondern dass die Entscheidung in dem Verhältnis des Inhalts (und der Form) zu unserer Vorstellung vom Leben zu suchen ist. Haben wir

eine genaue Kenntnis des Lebens, die uns darüber belehrt, dass das Gute in Wirklichkeit nicht immer siegt, so werden wir natürlich auch nicht verletzt sein, wenn wir es in einer sonst guten Tragödie nicht siegen sehen. Sind wir aber blasse Idealisten, die sich einbilden, überall in der Welt ginge es schön und gut und richtig zu, so werden wir natürlich auch in der Tragödie den Sieg der sittlichen Weltordnung verlangen. Darüber zu entscheiden ist nicht Sache der Ästhetik. Denn diese hat nicht zu bestimmen, ob es gut oder schlecht in der Welt zugeht. Wenn man also gesagt hat, der Held darf zwar in der Tragödie untergehen, aber das Prinzip, die Idee muss siegen, über seinen Tod hinaus triumphieren, so hängt die Empfänglichkeit des Zuschauers für einen solchen Ausgang natürlich ganz davon ab, was er von dieser Idee hält. Billigt er sie, hält er sie für wertvoll, so wird ihr Triumph ihm in der That ein gewisses inhaltliches Vergnügen bereiten. Hält er sie für eine Utopie, so wird es ihm ganz gleichgültig sein, ob sie siegt oder mit dem Helden untergeht. Kurz, die Wirkung des Inhalts als Inhalt wird immer abhängen von der Übereinstimmung der ethischen Auffassung des Dichters mit der des Zuschauers. Diese Übereinstimmung ist aber thatsächlich in vielen Fällen nicht vorhanden.

Am deutlichsten zeigt sich das an der Schicksalstragödie. Mit einem geheimen Grauen deutet der korrekte Ästhetiker auf die Schicksalstragödien, in denen das Unglück scheinbar unmotiviert, wie ein grässlicher brutaler Zufall über den Helden kommt. Und doch sind die antiken Tragödien fast alle Schicksalstragödien, und doch hat der brutale Zufall in keines Menschen Leben je eine so grosse Rolle gespielt wie in dem des Ödipus. Das war natürlich für die Griechen nicht anstössig. Denn sie glaubten an diesen Zufall, an dies grausige Geschick, diese Moira und Ate, die den Menschen verblendet, um ihn zu vernichten. Wir glauben nicht mehr daran, oder wenigstens viele von uns glauben nicht mehr daran. Dennoch können wir den König Ödipus geniessen, wir lesen ihn sogar auf der Schule und man setzt dabei als selbstverständlich voraus, dass wir ihn schön finden. Wie könnte man das, wenn die Schönheit im Inhalt, in der ethischen Qualität der dem Drama zu Grunde liegenden Idee bestände? Für die Griechen war es natürlich wesentlich, dass der Inhalt ihren Anschauungen von der Gottheit, vom Wesen des Menschen, vom Schicksal u. s. w. entsprach. Wir Nachgeborenen können eine solche Tragödie auch

mit gänzlich veränderten ethischen Anschauungen geniessen, wenn sie nur künstlerisch gut ist, ein sicherer Beweis, dass die Ursache unseres Genusses nicht in der ethischen Qualität des Inhalts gesucht werden darf. Wir können uns nur mit Abscheu von der Brutalität des zufälligen Vatermordes, von dem grausigen Zufall des mütterlichen Incests, von der furchtbaren Selbststrafe der Blendung abwenden. Aber wir geniessen das Reinmenschliche, die psychologische Wahrheit, die neben dem historisch bedingten Ethischen vorhanden ist und durch die fremde Hülle immer wieder durchbricht.

Oder der deus ex machina! Natürlich konnte er nur von Menschen erfunden werden, die selbst an das persönliche Eingreifen Gottes in das Schicksal des Menschen glaubten. Aber wie roh ist dieses Motiv in psychologischer Beziehung! Menschen, die nicht an dieses persönliche Eingreifen der Gottheit glauben, könnten ein antikes Drama überhaupt nicht geniessen, wenn der Genuss auf dem Inhalt beruhte.

Im Grunde liegt ja auch der Abneigung gegen den Zufall und den deus ex machina ein ästhetisch richtiges Gefühl zu Grunde. Um eine Handlung, die Lösung eines Konfliktes glaubwürdig und überzeugend zu finden, muss man auf jede Phase seiner Entwickelung vorbereitet sein. Und wir verlangen heutzutage eine psychologische, rein menschliche Motivierung, weil nur diese uns in Illusion versetzt, uns die Vorstellung einer inneren Notwendigkeit, echter und wahrer Handlungen, Charaktere u. s. w. aufzwingt. Jede Handlung muss sich mit Notwendigkeit aus der vorhergehenden entwickeln, so dass wir ganz in den Bann der Handlung gezogen werden, uns von der einmal erzeugten Vorstellung nicht losmachen können, fortwährend gespannt bleiben, niemals aus der Illusion fallen. Der Zufall hat immer den entgegengesetzten Erfolg. Man hat bei ihm stets das Gefühl: Es hätte auch anders kommen können. Und dieses Gefühl ist für die Illusion ausserordentlich gefährlich. Angenommen also selbst, man erkennte das Walten des Zufalls im Leben an oder hätte eine Weltanschauung, die das plötzliche und unvorhergesehene Eingreifen höherer Mächte für möglich und wahrscheinlich hielte, so könnte man doch auf dem Standpunkt stehen, derartige Motive seien in der Tragödie zu missbilligen. Diese Missbilligung wäre dann aber nur ein Beweis für die Wichtigkeit der Illusion. Denn in diesem Falle wäre nicht der Inhalt als solcher das Beleidigende, sondern seine Unfähigkeit uns in Illusion zu versetzen.

Das ist ja freilich selbstverständlich, dass der tragische Dichter

eine ethische Persönlichkeit sein, bei der Erfindung seiner Handlungen von irgend welchen ethischen Prinzipien ausgehen muss. Man will ja durch die Handlungen und Worte seiner Personen hindurch fühlen, auf wessen Seite er steht, und dieser Standpunkt muss durch die ganze Tragödie festgehalten werden. Das ist aber keine Forderung des Inhalts, sondern der Illusion. Denn ohne das würde eben keine Illusion zu stande kommen. Dabei kann man für seine Person den ethischen Standpunkt des Dichters ganz gut missbilligen, das ist für die ästhetische Wirkung einerlei. Wenn nur dieser Standpunkt konsequent durchgeführt ist, die Menschen, die ihn vertreten, glaubwürdig geschildert sind, die Ereignisse sich mit innerer Notwendigkeit aus ihm entwickeln. Natürlich wird die Illusion leichter zu stande kommen, wenn die ethischen Anschauungen des Dichters denen des Zuschauers — oder der Mehrzahl der gebildeten Zuschauer — entsprechen. Aber auch wo das nicht der Fall ist, wo z. B. der Dichter als Prophet oder Reformator im Gegensatz zu den herrschenden Anschauungen steht, kann Illusion zu stande kommen, wenn die psychologische Motivierung nur so wahr und überzeugend ist, dass man an seine Menschen glaubt. Dann ist eben gerade das Sichhineinversetzen in eine im Grunde fremde Weltanschauung das Wertvolle für den Zuschauer.

Nichts ist deshalb verkehrter als der Tragödie irgend eine Weltanschauung als die allein richtige, irgend einen ethischen Massstab als den allein wertvollen zu oktroyieren. Wie verkehrt das ist, kann man z. B. an dem Verhältnis der Tragödie zum Christentum erkennen. Es ist bekannt, dass gerade die spezifisch christliche Moral, die Verleugnung der eigenen Persönlichkeit, die Liebe zum Nächsten, das Aufgehen in Gott verhältnismässig selten zum Gegenstand tragischer Verwickelungen gemacht worden ist. Einfach deshalb, weil sie undramatisch, auf der Bühne unwirksam sein würde. Ein Mensch, der demütig ist, nicht kämpft, dem, der ihn auf die rechte Backe schlägt, die linke hinhält, ist kein dramatischer Held. Er würde auf der Bühne vollkommen wirkungslos bleiben. Das muss auch derjenige zugeben, der ethisch ganz auf diesem Standpunkt steht. Und dieses Zugeständnis beweist wiederum schlagend, dass die ästhetische Lust nicht von der ethischen Qualität des Inhalts, sondern vielmehr von seiner illusionserregenden Kraft abhängt.

Dabei will ich durchaus nicht leugnen, dass es Leute giebt,

für die die Nichtübereinstimmung einer Tragödie mit ihren ethischen Anschauungen genügt, um einen Genuss unmöglich zu machen. Das sind eben die ästhetisch Minderbegabten oder mangelhaft Gebildeten, die jedes Kunstwerk in erster Linie nach seinem Inhalt beurteilen. Wer ein Kunstwerk als das ansieht, was es ist, nämlich ästhetischen Schein, der fragt gar nicht danach, ob die ethischen Grundsätze, die ein tragischer Held ausspricht oder durch Handlung bethätigt, oder für die der Dichter die grösste Sympathie zeigt, der eigenen Anschauung entsprechen, sondern nur, ob sie ernsthaft begründet und konsequent durchgeführt, ob sie psychologisch wahrscheinlich und überzeugend dargestellt sind. Er muss ja doch in jeder Tragödie, in der verschiedene Lebensauffassungen miteinander kämpfen, so viele Worte und Handlungen in Kauf nehmen, die er absolut nicht billigen kann, dass es für seinen ästhetischen Genuss ganz gleichgültig ist, ob ihn die Lösung des Konflikts selbst oder die ihr zu Grunde liegende ethische Auffassung mehr oder weniger befriedigt. Natürlich darf der Dichter das offenbar Böse nicht als gut und das offenbar Gute nicht als böse darstellen. Aber man weiss ja, dass diese Begriffe relativ sind, dass man diese Werte schon mehrfach umgewertet hat und dass es Leute giebt, die das, was anderen als gut gilt, prinzipiell für böse halten und umgekehrt. Und wenn ich auch der Ansicht bin, dass jeder Mensch für sich eine wenn auch nicht konventionelle, so doch feste und konsequente Moral haben sollte, so vertrete ich doch für die Kunst das Prinzip des „Jenseits von Gut und Böse". Die Philosophie Nietzsches steht nach meiner Überzeugung nur deshalb jenseits von Gut und Böse, weil sie die Philosophie eines Künstlers ist. Sie darf gar nicht ethisch, sondern künstlerisch aufgefasst werden. Denn gerade für den Künstler ist nicht die Qualität seiner persönlichen Moral, sondern seine Fähigkeit, allgemein menschlich zu empfinden, ausschlaggebend. Er muss mit dem Guten gut und mit dem Schlechten schlecht sein können. Er muss in der Seele des geistig Hochstehenden ebensogut lesen können wie in der des Verbrechers. Und ob er einen idealen „Helden" oder einen Verbrecher in den Mittelpunkt einer Tragödie stellt, ist für deren ästhetische Wirkung ganz gleichgültig, wenn er es nur so thut, dass man an diesen Helden glaubt.

Gerade der Verbrecher ist aber dramatisch von besonderer Ausgiebigkeit. Denn er hat starke Leidenschaften und handelt zielbewusst und mit langer Überlegung. Er ist künstlerisch viel

ausgiebiger und deshalb auch viel öfter dramatisch behandelt worden als der fromme Christ, der nur leidet und duldet. Deshalb ist z. B. Sudermanns Janikow in Sodoms Ende dramatisch so viel ausgiebiger als sein Johannes.

Nun hat man ja freilich gesagt: Die Tragödie soll uns wie jede Kunst „erheben", das kann sie aber nur, wenn sie einen wenigstens am Ende, bei der Schlussbilanz, erhebenden Inhalt hat. Man giebt dabei zu, dass es sehr viele besonders moderne Tragödien giebt, die den Abgrund der menschlichen Seele enthüllen, uns einen Blick in menschliches Elend, menschliche Gemeinheit, Zügellosigkeit, Willensschwäche und Charakterlosigkeit thun lassen. Man will das nicht für unberechtigt halten, denn das Leben zeige nun einmal diese Schattenseiten, und eine Kunst, die das Leben darstellen wolle, könne auch an ihnen nicht vorübergehen. Aber sie müsse dabei die Vorsichtsmassregel gebrauchen, dass sie letzten Endes doch schliesslich ein gewisses Plus an Annehmlichkeit herausbringe. Eine Tragödie, die einen lediglich niederdrückenden, völlig vernichtenden Eindruck hinterlasse, sei nicht zu billigen.

Darauf habe ich zu erwidern, dass das Erhebende der Kunst meiner Ansicht nach auf ihrem Abstrahieren von der Wirklichkeit beruht, d. h. darauf, dass sie dem Menschen andere Gefühle und Vorstellungen mitteilt als ihm die Wirklichkeit bietet, wodurch sein Wesen erweitert und ergänzt wird. Welcher Inhalt für den einzelnen Menschen diese Aufgabe am besten erfüllt, hängt von der Art seiner Ergänzungsbedürftigkeit ab, darüber lassen sich, da die Menschen individuell verschieden sind, keine Gesetze geben.

Was aber die „versöhnende" und „befreiende" Wirkung des Tragischen betrifft, so giebt es allerdings Tragödien, bei denen eine solche eintritt. Und das ist auch ganz natürlich. Denn jeder Dichter wird abgesehen von seinen spezifisch dichterischen Absichten den Inhalt seiner Dichtungen so zu gestalten suchen, dass er nicht gerade unnötig und in brutaler Weise verletzt. Aber wir haben thatsächlich eine Menge klassischer Tragödien — man denke an Shakespeare oder die Jugenddramen Goethes und Schillers — bei denen diese „befreiende" und „erhebende" Wirkung durch den Inhalt ausbleibt, die vielmehr mit einem schroffen Missklang endigen. Hier kann man, wenn trotzdem eine künstlerische Wirkung zu stande kommt, nur sagen, dass die Form — um einen Ausdruck Schillers zu gebrauchen — den Stoff vernichtet hat. Die einzige Möglichkeit dafür ist aber, wie ich psychologisch

nachgewiesen habe, die Art und Weise der ästhetischen Anschauung, d. h. die Illusion. Und dann ist doch gerade diese Auffassung, dass in der Tragödie bei aller Schrecklichkeit des Inhalts doch schliesslich das Befriedigende überwiegen müsse, weil es im Leben ja auch überwiege, offenbar einseitig, optimistisch gefärbt. Es giebt jedenfalls Menschen, die der entgegengesetzten Ansicht sind, die es also für einen Vorzug der Tragödie halten, wenn sie das Leben ganz so unharmonisch, unbefriedigend, hoffnungslos und traurig schildert, wie es nach ihrer Ansicht wirklich ist. Und wenn wir thatsächlich das Bedürfnis hätten, durch die Kunst nur befreit, über die Misère des Daseins erhoben zu werden, warum gäbe es dann überhaupt eine Tragödie, die uns die grässlichsten Leidenschaften, die furchtbarsten Seelenqualen, die blutigsten Kämpfe, die grauenvollsten Verbrechen vorführt? Warum begnügte sich der Mensch nicht damit, anderen Menschen nur eine Kunst mit angenehmem Inhalt zu bieten? Darum weg mit dieser Buttersemmelästhetik, diesem weichen charakterlosen Milderungs- und Verschönerungsprinzip, das unserer Kunst schon so viel geschadet hat und sich mit den Grundsätzen gerade der grössten Tragiker nicht verträgt!

Noch eine Theorie ist zu erwähnen, nämlich die, dass die Tragödie zwar das Schlechte und Gemeine und Grausige darstellen dürfe, aber nur in gesteigerter idealisierter Form. Wenn sie einen Verbrecher darstelle, so müsse es wie Richard III. ein ganz besonderer, gewissermassen exemplarischer Verbrecher, eine Art Überverbrecher sein. Und wenn sie das Grausige darstelle, so müsse es auch gleich so grausig sein, dass man dabei wie bei dem Incest des Ödipus gar keine Anknüpfung an die Wirklichkeit finde. Allein es ist nicht recht klar, inwiefern ein Verbrechen dadurch sympathischer werden soll, dass es als geradezu exemplarisch, übermenschlich, übernatürlich geschildert wird. Das Schlechte wird doch dadurch nicht lusterregend, dass man es in seiner Schlechtigkeit noch übertreibt. Die Notwendigkeit einer Steigerung gebe ich gern zu. Aber nicht deshalb, weil eine gesteigerte Schlechtigkeit weniger unlusterregend wäre als eine gewöhnliche, sondern weil eine gewöhnliche unter Umständen auf der Bühne nicht wirken würde. Jede Steigerung der Natur und des Lebens — wo sie nicht durch die Art des übernatürlichen Inhalts geboten ist — hat nur den Zweck der Verdeutlichung. Sie muss vorgenommen werden, weil das Leben so wie es ist in die Form des künstlerischen Scheins übersetzt nicht wirken würde, da ja die Gefühlsvorstellungen

an sich schon schwächere Erlebnisse sind als die entsprechenden wirklichen Gefühle. Der Anblick eines Menschen, der sich in Wirklichkeit selbst mordet, erregt uns unendlich mehr als der eines Schauspielers, der sich einen Theaterdolch in die Brust stösst. Eine Scheusslichkeit, die wir selbst erleben, die unser eigenes Leben oder Wohlbefinden bedroht, wirkt unendlich stärker auf uns als die entsprechende Scheusslichkeit, wenn wir sie auf der Bühne, im Zustande uninteressierter Kontemplation sehen. Deshalb und nur deshalb muss der tragische Dichter die Motive steigern, wenn er wirken will. Diese gesteigerten Motive sind nicht deshalb schöner als die wirklichen, weil sie gesteigert sind oder weil nur das Idealisierte Lust erregte, sondern weil sie die stärkere Illusion erzeugen. Die Schönheit dieser Steigerung ist also gar keine Inhalts-, sondern eine Illusionsschönheit.

Ich halte es also für vollkommen müssig, das Wesen des Tragischen durch inhaltliche Bestimmungen abzugrenzen. Denn die Erfahrung hat gelehrt, dass jede neue dramatische Entwickelung, jedes neu auftauchende dichterische Genie, das sich der Tragödie widmet, die bestehenden Gesetze umstösst und die Auswahl des Inhalts wieder ganz anders gestaltet als sie vorher gewesen war. Das Einzige, was immer bestehen bleibt und was deshalb normativ ist, ist das Streben nach Illusion.

Natürlich kann man, wenn man will, das Tragische, das einfach Dramatische, das Komische und das Possenhafte irgendwie gegeneinander abgrenzen, wobei dann natürlich der Inhalt ausschlaggebend sein muss. Aber der Punkt, wo man die Grenze macht, wird immer mehr oder weniger unwillkürlich gewählt sein, und da das künstlerisch Wertvolle in allen diesen Gattungen, wie wir gesehen haben, die lebendige und psychologisch wahre Darstellung der Natur ist, so hat diese Einteilung für die Ästhetik keine grosse Bedeutung. Es ist ein ganz hübscher Sport, eine Kasuistik des Tragischen aufzustellen, bei der das eigentlich und uneigentlich Tragische, das höhere und niedere Tragische u. s. w. unterschieden, das Verhältnis des Helden zum Schicksal und zu seinen Feinden, die Frage der Schuld oder Unschuld, die Bedeutung des Zufalls u. s. w. in bestimmte Rubriken nach der Art des Linnéschen Systems gebracht wird. Die Hauptfrage, um die es sich für die Ästhetik handelt, bleibt aber dadurch unberührt. Denn alle diese Einteilungen schaffen die Thatsache nicht aus der Welt, dass sehr viele klassische Dramen einen letzten Endes unbefriedigenden Inhalt haben. Und

der Dichter wird sich an derartige Einteilungen niemals kehren, sondern seine Motive so aus dem Leben und der Natur herausgreifen, wie sie gerade in dem vorliegenden Falle ästhetisch wirken, d. h. Illusion erzeugen müssen.

Dies ist in der That die einzige brauchbare Bestimmung für den Inhalt der Tragödie, die es giebt. Der Inhalt muss so gewählt sein, dass er ästhetische Illusion erzeugen kann. Das trifft wie gesagt nicht auf alles Traurige, was es im Leben giebt, zu. Der Dichter muss vielmehr eine Auswahl treffen, wenn er eine Wirkung erzielen will. Er muss seine Motive so wählen, dass sie sich in der kurzen Spanne Zeit, während deren das Stück dauert, klar und in ihrem Zusammenhang verständlich entwickeln. Alles das lässt sich nicht mit jedem Inhalt erreichen. Und deshalb ist der Inhalt nicht gleichgültig für die Tragödie. Aber es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, seine ethische Qualität als solche sei es, die hier Lust gewähre. Der Inhalt ist vielmehr für den Dichter nur insofern wichtig, als er interessant sein muss. Das Entscheidende ist dabei seine Anregungskraft im Sinne der Illusion. Und lediglich nach diesem Gesichtspunkt wählt der Dichter seinen Inhalt aus. Sind die Motive etwas weniger erhaben oder erhebend oder furchtbar, nun so schadet es nichts, dann gehört eben die Dichtung nicht in die Klasse der Tragödien, sondern in die der Schauspiele. Die Grenze kann man ja ziehen, wo man will. Jedenfalls wird durch sie der Wert einer dichterischen Schöpfung nicht bestimmt.

Alles das sind ja keine neuen Erkenntnisse. Sie sind längst in unserem modernen Drama durchgedrungen und werden auch von den meisten einsichtsvollen Kritikern geteilt. Nur ist die Frage bisher nicht so scharf auf die Entscheidung zwischen Inhalt und Illusion zugespitzt worden, wie wir es hier gethan haben, da man früher immer nur den Gegensatz von Inhalt und Form berücksichtigte. Wenn man die Entwickelung der tragischen Theorien seit Aristoteles überblickt, so bemerkt man sofort, dass die formalen und inhaltlichen Gesetze, die man für die Tragödie aufstellen zu können glaubte, mit der Zeit immer laxer und toleranter geworden sind. Von den pedantischen Einheiten der Franzosen, die im Grunde durch Aristoteles verschuldet waren, zu Lessing, von Lessing zu Goethe, von Goethe zu Freytag, von Freytag zu Volkelt ist die Normgebung immer beweglicher und elastischer geworden. Eine elastische Normgebung ist aber wie man mit Recht gesagt hat, überhaupt keine Normgebung mehr.

Diese Entwickelung kann man an allen einzelnen Problemen beobachten. In der antiken Tragödie musste der Held ein Halbgott oder Heros, eine Gestalt der Mythologie oder Heldensage sein. Die klassische Ästhetik der Franzosen begnügte sich mit einem weltlichen König oder einer sonstwie hervorragenden Person des Altertums. Lessing und Diderot brachten schon moderne Personen bürgerlicher Herkunft auf die Bühne, wenn diese auch meistens noch den gebildeten Ständen angehörten. Der moderne Naturalismus, dem in dieser Beziehung schon Kleist und Ludwig vorgearbeitet haben, steigt noch tiefer herab und scheut sich nicht einen Fuhrmann oder ein Arbeiterkind in den Mittelpunkt einer tragischen Handlung zu stellen.

Auch in Bezug auf den Charakter des Helden ist man immer toleranter geworden. Zuerst musste er über das menschliche Mass hinaus gesteigert sein, was mit dem Stoffgebiet der Mythologie und Heldensage zusammenhing. Dann begnügte man sich mit einem menschlichen Charakter, der aber wenigstens innerhalb der menschlichen Sphäre möglichst gesteigert, entweder nach der guten oder schlechten Seite hin idealisiert war. Endlich schränkte man auch diese Steigerung immer mehr ein und schilderte Charaktere, die, wie es in der Wirklichkeit der Fall ist, in mannigfacher Weise aus Gut und Schlecht gemischt waren. Zu allerletzt ging man soweit, überhaupt keinen einzelnen Helden mehr für nötig zu halten, sondern statt dessen eine ganze Volksklasse oder ein politisches oder soziales Prinzip in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen.

Ebenso bescheiden wurde man in Bezug auf die dargestellten Ereignisse. In der griechischen Tragödie war der Eingriff der Götter, also das Wunderbare, eine Bedingung jeder tragischen Lösung. Shakespeare und unsere Klassiker begnügten sich schon mit dem Einwirken starker äusserer Mächte, die dem Helden entgegentraten, politischer Gewalten, persönlicher Feinde u. s. w. Ein weiterer Schritt war der, dass man als Gegner gewisse Ideen, die religiöse Satzung, die soziale Tradition u. s. w. gelten liess, endlich verlegte man die treibenden und hindernden Kräfte, die Ursachen des Sturzes ganz in das Innere des Helden, indem man die Ereignisse nur psychologisch zu begründen suchte.

Und so ist es mit allen Seiten des tragischen Problems. Natürlich hätte man auf jeder dieser Stufen Gesetze aufstellen können, die gerade auf sie gepasst hätten. Und man hat das auch

teilweise gethan, in jeder neuen Theorie lassen sich die Spuren der inzwischen erreichten Stufe der Kunstentwickelung und der gerade herrschenden Weltanschauung nachweisen. Aber jede Weiterentwickelung über die einmal erreichte Stufe hinaus hat dann gezeigt, dass das müssig war, da die Kunst sich inhaltlich ebenso verändert, wie die Weltanschauungen wechseln. Der Inhalt wird dem Dichter wie jedem Künstler von der Kultur seiner Zeit gegeben, er ist selbst da, wo er eine reformatorische Tendenz hat, bestimmt durch die ethische Stufe, auf der der Dichter und seine Zeitgenossen stehen. Seine Aufgabe ist es nur, ihn künstlerisch zu formulieren, d. h. aus den ihm gebotenen inhaltlichen Möglichkeiten diejenigen auszuwählen, die den Bedingungen der Kunst am meisten entsprechen, mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln die stärkste Illusion erzeugen können. So kommt man denn schliesslich zu dem Satz: Die Tragödie darf alles Traurige darstellen, was überhaupt interessant für den Menschen ist, einerlei ob es ihn inhaltlich befriedigt oder nicht, wenn es nur glaubwürdig, im ästhetischen Sinne wirksam dargestellt werden kann.

Das heisst natürlich nicht, dass der tragische Dichter ein ethisch indifferenter Mensch sein muss, der nur im Besitz einer gewissen Bühnentechnik ist und eine gewisse äusserliche Spannung zu erzeugen versteht. Im Gegenteil, es setzt als selbstverständlich voraus, dass in einer Kunst, in der das ethische Gefühl eine so grosse Rolle spielt, nur derjenige einen wirksamen ästhetischen Schein erzeugen kann, der auch im Leben ethisch sehr stark empfindet, das Gute und Schlechte — wie er es auffasst — sehr scharf voneinander unterscheidet. Daher kommt es ja, dass ethisch indifferente Perioden wie die (italienische) Renaissance keine Tragödie von grösserer Bedeutung hervorgebracht haben. Aber daraus geht nicht hervor, dass die Ästhetik der Tragödie eine bestimmte Lösung der ethischen Probleme vorschreiben kann, dass sie etwa ein bestimmtes Verhältnis von Schuld und Sühne, Hass und Liebe, Kampf und Tod als das allein richtige oder spezifisch tragische hinstellen darf. Über alle diese Dinge entscheidet nicht die Ästhetik, sondern die Genialität und der Takt des Dichters, der, um eine bestimmte Illusionswirkung hervorzubringen, einen bestimmten Stoff braucht resp. den Inhalt, den ihm das Leben bietet, in bestimmter Weise auswählen, umgestalten und kombinieren muss.

Man kann danach sagen, dass die Tragödie eigentlich nur

zwei Dinge zu vermeiden hat, das Langweilige und das Ekelhafte. Was das Langweilige betrifft, so giebt es gewisse Handlungen, die der Mensch sehr oft im Leben vollzieht, gewisse Gedanken oder Worte, die er sehr häufig ausspricht, ohne sich viel dabei zu denken. Es giebt ferner gewisse unbestimmte Mischungen der Charaktere, die, so häufig sie auch im Leben vorkommen, uns doch in der Wirklichkeit nicht interessieren. Diese sind aus der Tragödie und überhaupt aus der dramatischen Poesie ausgeschlossen. Und zwar einfach deshalb, weil sie im ästhetischen Scheine noch langweiliger sein würden als in der Wirklichkeit, und das Langweilige keine Illusion erzeugen kann. Danach sind gewisse Auswüchse des modernen Naturalismus zu beurteilen, die sich eben nur aus der Reaktion gegen das klassische Drama und die daraus abgeleiteten einseitigen Lehren der Inhaltsästhetik erklären. In diesem Sinne ist z. B. der Kollege Crampton kein Kunstwerk, während der Fuhrmann Henschel trotz seiner niederen Atmosphäre den Namen eines solchen sehr wohl verdient.

Dass das Ekelhafte von der Darstellung auf der Bühne ausgeschlossen sein muss, ist ganz selbstverständlich. Denn es wirkt auch im ästhetischen Schein ekelhaft, wobei wieder die Schauspielkunst, in der der lebendige Mensch vor uns steht, an strengere Gesetze gebunden ist als die Malerei, in der das Scheinbild tot ist. Gewisse Dinge, die die holländischen Maler gemalt und radiert haben, kann man auf der Bühne überhaupt nicht darstellen. Denn die Unlust, die ihr Anblick verursachen würde, wäre unter allen Umständen grösser als die Lust, die man an der Illusion haben könnte. Das Ekelhafte wirkt auch durch das Medium der Illusion hindurch ekelhaft. Es ist dem Eisen oder Blei zu vergleichen, das seines grösseren spezifischen Gewichts wegen im Wasser untersinkt, während das Holz oben schwimmt.

Die Schwierigkeit ist nur, den Begriff des Ekelhaften gegen den des einfach Hässlichen oder Unangenehmen, also künstlerisch Darstellbaren hin abzugrenzen. Und man sieht sofort, dass das nur für jedes Zeitalter und jedes Volk besonders geschehen kann. Der Südländer, der Italiener, Spanier und Grieche kann ein beträchtliches Quantum von Ekelhaftem mehr vertragen als der Nordländer. Er lässt es sich ruhig gefallen, dass Bettler ihm ihre verkrüppelten Glieder unter die Nase halten, ihre eiternden Wunden wohl gar künstlich konservieren, um sie als Geldquelle auszunützen. Folglich wird man ihm auch im Drama in dieser Beziehung

mehr bieten können. Von diesem Standpunkt aus will es beurteilt sein, wenn Sophokles den an einer eiternden Wunde leidenden Philoktet auf die Bühne bringt und ihn ganze Szenen hindurch sein klägliches Jammergeschrei erheben lässt. Für uns ist das ekelhaft, für die Griechen war es nur hässlich und bemitleidenswert. Die Schönheit dieser Szenen aber beruhte für sie natürlich nicht auf dem Inhalt dieser Vorstellung, sondern auf der Naturwahrheit und Glaubwürdigkeit, mit der Sophokles das Leiden dargestellt hatte. Sie nahmen die Hässlichkeit nur mit in Kauf, weil sie ihnen in der Form des ästhetischen Scheins geboten wurde. Für uns, denen der Gedanke an eine eiternde Wunde ekelhaft ist, genügt auch der ästhetische Schein nicht, um uns beim Denken daran das Unlustgefühl überwinden zu lassen.

Im Mittelalter und in der Renaissance, besonders aber im 17. Jahrhundert waren die Menschen durch das Faustrecht, durch langwierige und grausame Kriege, durch häufige öffentliche Exekutionen, Galgen, Rad, Tortur, Hexenverbrennungen u. s. w. gegen das Grässliche und Ekelhafte so abgestumpft, dass sie es auch in der Kunst weniger unangenehm empfanden als wir Kinder einer höheren Civilisation. Daher die grässlichen Martyrien, mit denen man die Altäre schmückte, die Roheiten der Passionsszenen in den Mysterienspielen, die brutalen Kriegsszenen eines Callot, die Blendungen und Erdrosselungen und sonstigen Grausamkeiten bei Shakespeare, Rembrandt, Rubens u. s. w.

Man sieht eben, dass die Anschauungen vom Ekelhaften oder künstlerisch Unzulässigen wechselnd sind, und dass wenn wir heutzutage eine Ästhetik schreiben, wir das Ekelhafte aus der Kunst nur unter dem Vorbehalt verbannen können, dass jede Zeit etwas anderes unter ekelhaft versteht. Wir können nur sagen: Die Kunst darf das nicht darstellen, was nach der Auffassung der Gebildeten der betreffenden Zeit ekelhaft ist. Und wenn wir es mit alten Kunstwerken zu thun haben wie dem Philoktet des Sophokles oder der Schindung des Bartholomäus von Ribera, so können wir natürlich nicht sagen: Sie sind hässlich, weil ihr Inhalt uns einen ekelhaften Eindruck macht, sondern: Sie wird erträglich im Sinne der Kulturanschauungen, aus denen sie hervorgegangen sind. Allgemein formuliert heisst das: Jede Kunst ist gut, die das, was die Sitte der Zeit ihr darzustellen erlaubt, künstlerisch wirksam darstellt.

Endlich kann man noch eine Regel für den Inhalt aufstellen, die sich mit dem Verbot des Langweiligen berührt, ohne aber damit zusammenzufallen. Das ist nämlich die, dass die Poesie keinen zu eintönigen Inhalt wählen darf. Dies ist keine allgemeine Kunstregel, denn von einem Gemälde z. B. verlangen wir unter allen Umständen Einheit der Stimmung. Alles auf ihm soll das Gefühl in dieselbe Richtung lenken. Es ist vielmehr eine Regel, die nur für die Künste des Geschehens gilt. Besonders für die Dichtkunst. Wenn ein Dichter immer in dieselbe Kerbe haut, uns z. B. in einer Tragödie stundenlang dasselbe Elend vorführt, so ist das deshalb hässlich, weil wir dadurch gegen den Reiz der Illusion abstumpfen. Da die Illusion eine Selbstthätigkeit unserer Seele voraussetzt, so ermüden wir natürlich, wenn wir uns stundenlang in derselben Richtung in Illusion versetzen, uns dieselbe Art von Inhalt phantasiemässig vorstellen sollen. Und gerade in der Tragödie ist das besonders gefährlich, weil ein unangenehmer Inhalt uns wahrscheinlich auf die Dauer noch mehr abstumpft als ein angenehmer. Das einzige Mittel dies zu vermeiden ist der Wechsel, und die Poetik lehrt uns die Mittel kennen, wie dieser zu erzeugen ist. Ich bin der Ansicht, dass die Nichtbeachtung dieser Regel eine der Hauptschwächen des übertriebenen Naturalismus ist, und die heftige Reaktion gegen diese an sich historisch notwendige Richtung ist wesentlich mit daraus zu erklären. Das Niederdrückende vieler modernen Dramen beruht nach meiner Überzeugung nicht auf der traurigen oder grässlichen Natur des Inhalts — denn die haben wir ja auch bei Shakespeare —, sondern darauf, dass infolge mangelnden Wechsels die traurigen Bilder zu eintönig und gleichartig auf den Zuschauer einstürmen, um bis zum Schluss lebhaft und energisch mitgefühlt werden zu können. Der Zuschauer ist eben dann nicht im stande, den Wechsel der Vorstellungsreihen so lebhaft zu vollziehen, wie das die bewusste Selbsttäuschung fordert. Und es ist klar, dass, sobald das der Fall ist, der Inhalt als solcher sich im Bewusstsein ungebührlich vordrängt und den Genuss unmöglich macht. Der befriedigende und erhebende Eindruck einer guten Tragödie stammt wie ich glaube keineswegs von der gleichmässig oder wenigstens endgültig befriedigenden Natur ihres Inhalts, sondern von jener harmonischen Mischung inhaltlicher Elemente, die geeignet ist, das lebhafte und lustvolle Spiel der Vorstellungen zu erzeugen, das wir als den Kern des ästhetischen Genusses ansehen.

NEUNZEHNTES KAPITEL

KUNST RELIGION UND SITTLICHKEIT

DEN grössten Anstoss hat die Illusionsästhetik bei denen erregt, die der Ansicht sind, dass die ästhetischen Gefühle im Grunde mit den ethischen und religiösen identisch seien. Natürlich, denn eine Ästhetik, die jene nur als Gefühlsvorstellungen auffasst, also den ästhetischen Genuss von ihrer Qualität loslöst, sein Zustandekommen von ihrer grösseren oder geringeren Vortrefflichkeit unabhängig macht, konnte leicht dem Verdacht anheimfallen, dass sie irreligiös, unmoralisch oder wenigstens gegen alles Ethische indifferent wäre. Es ist deshalb notwendig, ihren Standpunkt zur Ethik genau zu präzisieren. Über das Verhältnis der Kunst zur Moral ist in den letzten Jahren aus Anlass der Lex Heinze so viel Schiefes und Unhaltbares gesagt worden, dass es Zeit ist, die verfahrene Diskussion in die richtigen Wege zu lenken.

Die Auffassung, dass Kunst und Religion im Grunde dasselbe erstrebten, dass wahre Kunst ohne religiöse Gesinnung unmöglich sei, ja dass die Kunst dem gleichen psychischen Bedürfnis entspringe wie die Religion, geht auf die katholische Romantik zurück. Sie erweist sich schon dadurch als hinfällig, dass es eine Menge Kunstgattungen giebt, die gegen das Religiöse vollkommen indifferent sind, z. B. das Genre, das Porträt, die Landschafts- und Tiermalerei, das Ornament, der Tanz, teilweise auch die Architektur und die Musik. Man kann also besten Falls sagen: In der religiösen Kunst fallen die künstlerischen Gefühle mit den religiösen zusammen. Aber auch das ist nicht richtig, denn sonst würde man mit demselben Rechte sagen können, dass die Schlachtenmalerei ihrem Wesen nach mit der Kriegslust oder dem Patriotismus, die Frucht- oder Stilllebenmalerei mit der Feinschmeckerei oder Gefrässigkeit zusammenfalle. Ich habe die Verkehrtheit dieses Standpunkts wiederholt gekennzeichnet. Es ist aber ganz begreiflich, dass der Irrtum immer wieder von neuem auftaucht, wo es sich um wertvolle Gefühle handelt.

Gerade die Inhaltsästhetik konnte dem Anspruch der Frommen, so sehr sie es wollte, niemals mit Erfolg entgegentreten, weil sie den ästhetischen Genuss und das Gefühl für den Inhalt identifizierte, wodurch dem Irrtum Thür und Thor geöffnet wurde, dass jener da, wo die Kunst einen religiösen Inhalt hat, mit dem religiösen Gefühl identisch sei.

Die Illusionsästhetik hat es in dieser Beziehung wesentlich leichter. Nach ihr sind religiöse und ästhetische Gefühle ihrem Charakter nach ganz verschieden, ja sogar in gewisser Weise Gegensätze. Denn jene beruhen auf einem Glauben, d. h. einem wirklichen Fürwahrhalten, diese auf einem Sichvorstellen, einem Glauben und doch wieder Nichtglauben. Jene bestimmen das Wollen und Handeln des Menschen, diese seine uninteressierte rein kontemplative Anschauung. Das religiöse und moralische Gefühl setzt eine bestimmte einheitliche Richtung des Charakters voraus, das ästhetische besteht in einem Hineindenken und Hineinfühlen in die verschiedensten Charaktere, Stimmungen u. s. w.

Selbstverständlich hat die Kunst von jeher auch religiöse Gefühle dargestellt, aber nicht weil diese ihr besonders kongenial wären, sondern weil sie zu den allgemeinmenschlichen Gefühlen gehören, die überhaupt einen Gegenstand ihrer Darstellung bilden. Die religiösen Gefühle stehen zu der Kunst in keinem näheren Verhältnis als alle anderen, die von ihr geschildert werden können und geschildert werden. In Zeiten, in denen sie das Leben des Menschen beherrschen — oder vielleicht besser gesagt vorher beherrscht haben und eben abzusterben drohen — herrschen sie auch in der Kunst, in Zeiten, in denen sie von anderen profanen Gefühlen verdrängt werden, machen sie auch in der Kunst diesen Platz. Im Mittelalter, in der Renaissance, dann besonders wieder in den Zeiten der Gegenreformation hat die religiöse Kunst ihre Blüte erlebt, in dem Holland des 17. Jahrhunderts, dem Frankreich des 18. Jahrhunderts, dann wieder in der Gegenwart tritt sie verhältnismässig zurück. Diesen Wechsel zu verfolgen, ist gewiss für den Kunsthistoriker sehr interessant, für den Ästhetiker ziemlich gleichgültig. Höchstens hat es für diesen insofern Interesse, als es die romantische Anschauung von der Abhängigkeit der Kunst von der Religion, die noch jetzt in vielen Köpfen spukt, widerlegt.

Schon die Behauptung, die Kunst sei von Anfang an religiös gewesen, ist ganz hinfällig. Wenn man unter primitiver Kunst nicht die der asiatischen Kulturvölker, sondern die der Naturvölker,

der Jägerstämme versteht, so lässt sich leicht nachweisen, dass sie fast keine engere Verbindung mit der Religion hat. Der älteste Natur- und Dämonenkultus ist bildlos gewesen. Lange ehe der Mensch sich Götterbilder aus Holz schnitzte oder aus Thon formte, hat er seinen Körper bemalt, sein Gerät mit plastischem und malerischem Schmuck versehen. Seine Nachahmung der Natur bezieht sich auf den Menschen und seine nächste Umgebung. Sich selbst und seine Mitmenschen, mit denen ihn ein besonderes Interesse verband, dann vor allem die Tiere, die er jagte und verzehrte, bilden den Gegenstand seiner ersten Kritzeleien und Zeichnungen. Nicht das Götterbild, sondern das Ornament, das Tierbild, das Genrebild stehen an der Spitze der Entwickelung. Erst später, als höhere Formen der Religion sich ausbildeten, warf sich der längst entstandene und entwickelte Kunsttrieb auf diese Seite. Und wie der Mensch sich ethisch seine Götter nach seinem Bilde formte, so stellte er sie jetzt auch ästhetisch in den Formen seines eigenen Körpers dar.

Nicht der Tempel steht an der Spitze der architektonischen Entwickelung, sondern das Wohnhaus. Lange ehe der Mensch seinen Göttern Häuser baute, hatte er sich selbst Häuser gebaut, und weit entfernt dass die Formen des Wohnhauses aus denen des Tempels hervorgegangen wären, sind umgekehrt die des Tempels aus denen des Wohnhauses abgeleitet worden. Viele Grundrissdispositionen und Motive des Aufbaus, die später als besonders heilig galten, der Rundbau mit der Feuerstelle in der Mitte, der dreieckige Aetosgiebel, die Säulenvorhalle, sind ursprünglich Formen der Profanbaukunst, die aus rein praktischen Interessen hervorgegangen sind, und die in ihren wesentlichen Elementen (von der Kunstform abgesehen) längst am Wohnhause ausgebildet worden waren, ehe sie ihre erste Anwendung am Tempel, d. h. am Hause des Gottes fanden. Hier lebten sie dann als ehrwürdige Überbleibsel einer uralten Profanbaukunst weiter, nachdem sie längst aufgehört hatten beim Wohnhause eine Rolle zu spielen.

Musik, Tanz und Schauspielkunst waren längst vorhanden und in profanem Sinne gepflegt worden, ehe sie sich im athenischen Dionysoskultus zu jenem herrlichen Ensemble zusammenfanden, das als attisches Drama einen Gegenstand unser Bewunderung bildet. Es ist eine vollkommene Umkehrung der Thatsachen, wenn man die Entwickelung so darstellt, als wären diese Künste aus dem Dionysoskultus, also aus der religiösen Ceremonie hervorgegangen.

Das zeitliche Auseinanderfallen der verschiedenen Seiten der menschlichen Kultur, auf das ich oben (S. 70) aufmerksam gemacht habe, lässt sich besonders an dem Verhältnis der Kunst zur Religion sehr gut beobachten. Wie oft hat gerade in den Zeiten eines gesteigerten religiösen Lebens die Kunst keine dominierende Rolle gespielt! Die ältesten Christen hatten zwar eine Kunst, aber sie war unselbständig und ohne schöpferische Kraft. Und viele der besten unter ihnen waren aller Kunst abhold, verdammten sie geradezu als eitlen Tand. Die Indifferenz unserer Reformatoren gegen die bildende Kunst, der Hass Calvins und der Widertäufer gegen bildliche Ausschmückung der Kirchen, die kunstfeindliche Stimmung tief religiöser Männer der Gegenwart wie Kierkegaards, alles das ist ja bekannt. Es beweist doch offenbar, dass gerade das stärkste religiöse Fühlen sich nicht immer mit einem starken ästhetischen Instinkt verbindet.

Oft kommt freilich beides zusammen vor. Und die katholische Kirche insbesondere sucht den Anschein aufrecht zu erhalten, als ob beide Gefühlssphären sich im Grunde deckten. Klug mag das ja wohl sein, ästhetisch richtig ist es sicher nicht. Denn die Verbindung religiöser und ästhetischer Gefühle wird nur dadurch aufrecht erhalten, dass die religiöse Kunst eine Verschmelzung von Scheinbild und Natur, eine wirkliche Täuschung anstrebt. Nur unter dieser Voraussetzung kann die Kunst in der Kirche agitatorisch ausgenutzt werden. Die Bilderverehrung ist von der bewussten Absicht getragen, der gläubigen Gemeinde durch das Bild wirkliche religiöse Gefühle mitzuteilen. Der andächtige Beter soll thatsächlich in dem Bilde des Heiligen den Heiligen selbst sehen und bei seinem Anblick genau die Gefühle erleben, die er dem Heiligen selbst gegenüber, wenn er ihm erschiene, erleben würde. Die symbolische Legende dafür ist die vom heiligen Bernhard, der ein Kruzifix so inbrünstig anbetet, dass der Heiland lebendig wird und sich vom Kreuze zu ihm herabneigt.

Dieses Gefühl ist nun aber kein ästhetisches. Es ist ebensowenig ästhetisch wie das der griechischen Jünglinge, die in Liebe zur knidischen Aphrodite entbrannten, oder das des Pygmalion, der sich in die selbstgemeisselte Statue eines Weibes verliebte. Die Kunst verleugnet hier ihr spezifisches Wesen und tritt in den Dienst anderer Interessen. Die ästhetischen Gefühle werden zu einem Vehikel der religiösen degradiert, unter dem Deckmantel des ästhetischen Gefühls soll sich die Religion in das Herz des Beschauers einschleichen.

Wir Protestanten stehen dieser Auffassung abweisend gegenüber. Denn wir halten auch in der religiösen Malerei den Unterschied von Schein und Wirklichkeit streng fest. Die Illusionsästhetik ist, was die religiöse Kunst betrifft, recht eigentlich die Ästhetik des Protestantismus. Für uns ist das Bild nicht identisch mit dem Heiligen, den es darstellt, sondern nur eine Erinnerung an ihn. Auch wenn wir die Heiligen selbst verehrten, würden wir ihren Bildern die Verehrung versagen. Und zwar nicht nur aus religiösen, sondern auch aus ästhetischen Gründen. Denn wir halten das Umschlagen der bewussten Selbsttäuschung in eine wirkliche Täuschung für ein Zeichen mangelhafter ästhetischer Bildung. Die katholische Kirche bedient sich der ästhetischen Unreife der grossen Masse, um die Menschen durch die Kunst dem Göttlichen zuzuführen. Die katholische Ästhetik ist deshalb immer Inhaltsästhetik, eine Thatsache, die allerdings den protestantischen Inhaltsästhetikern nie besonders bedenklich gewesen zu sein scheint.

Der protestantische Standpunkt ist aber gleichzeitig der echt deutsche. Schon die Hoftheologen Karls des Grossen vertraten ihn. Als sie in die Lage kamen, sich über den in der byzantinischen Kirche ausgebrochenen Bilderstreit zu äussern, entstanden (nach 787) die Libri Carolini, ein sehr wichtiges ästhetisches Dokument, das uns zeigt, dass man am Hofe des Frankenkönigs den Unterschied zwischen Wirklichkeit und ästhetischem Schein sehr wohl zu würdigen wusste. Die Verfasser erklären sich sowohl gegen die Bilderzerstörung als auch gegen die Bilderanbetung. Es komme eben darauf an, dass man die Bilder richtig ansehe. Die Bilderverehrer gehen von der Meinung aus, dass das Bild der wirkliche Heilige, also der Verehrung würdig sei. Das ist aber ein Irrtum, denn die Kunst ist nur Nachahmung, nicht Wirklichkeit. Nach der Absicht der Künstler geben die Bilder zwar vor, Menschen zu sein und etwas Bestimmtes zu thun, zu kämpfen, zu reden u. s. w. In Wirklichkeit sind sie es aber durchaus nicht, reden und kämpfen auch nicht, sind überhaupt nicht mit Verstand und Vernunft begabt. Die Malerei kann wohl an Geschehenes erinnern, aber die Heiligen nicht wieder lebendig machen. Dadurch dass man unter ein Bild Sanctus Paulus schreibt, wird es noch nicht lebendig, es bleibt immer nur ein Bild.

Deshalb ist auch die Malerei keine fromme Kunst. Sie hat in dieser Beziehung nichts vor dem Handwerk voraus. Dieses kann sowohl in frommer als auch in unfrommer Weise

ausgeübt werden. Die Worte „fromm“ und „unfromm“ lassen sich überhaupt nicht auf die künstlerische Thätigkeit der Maler, sondern nur auf ihren ausserkünstlerischen Lebenswandel anwenden. Ein Maler kann fromm oder unfromm sein, mag er sonst malen was er will. Der religiöse Inhalt seiner Bilder macht ihn noch nicht fromm. Wenn man die Malerei eine fromme Kunst nennen wollte, weil sie die Handlungen frommer Menschen malt, so müsste man sie konsequenterweise da wo sie Gottlosigkeiten, Mordthaten, Kämpfe u. s. w. malt, als gottlos bezeichnen.

Bei der Ausführung eines Bildes handelt es sich gar nicht um Frömmigkeit, sondern vielmehr um handwerkliche Tüchtigkeit, um Technik und richtige Farbenverteilung. Der heilige Geist spielt dabei gar keine Rolle, wohl aber die Hand des Künstlers. Die Bilder werden von Menschen gemalt und ihr Wert hängt nur von deren künstlerischer Geschicklichkeit ab. Sie sind rein materielle Schöpfungen und als solche dem Einfluss der Zeit ausgesetzt und vergänglich. Die Schönheit eines Bildes wird absolut nicht durch seine Frömmigkeit oder Heiligkeit, sondern einzig und allein dadurch bestimmt, wie der Künstler die Technik seiner Kunst beherrscht hat. Ein Bild besteht aus Holz, Farben, Wachs und ähnlichen wertlosen und vergänglichen Stoffen. Wenn diese, ehe das Bild aus ihnen hergestellt wurde, nicht heilig waren, wie kann das Bild, das dann aus ihnen hergestellt wird, heilig sein?

Deshalb soll die Kunst auch nicht der Förderung christlicher und erbaulicher Zwecke dienen, sondern nur ein Schmuck der Kirchen sein und an die Thaten der Heiligen erinnern. Die Bilderverehrer aber setzen die ganze Hoffnung ihres Glaubens auf die Bilder. Sie erblicken in ihrer Verehrung eine grosse Stütze ihres Glaubens. „Und wenn dieser Irrtum auch von den Gebildeten vermieden werden kann, insofern diese nicht was die Bilder sind, sondern was sie darstellen verehren, so werden sie doch bei den Ungebildeten stets Ärgernis erregen, weil diese eben das in ihnen verehren, was sie vor Augen sehen.“

Diese Auseinandersetzung könnte — abgesehen von der Gleichsetzung der Kunst mit dem Handwerk — auch von einem modernen Illusionsästhetiker sein. Die Missbräuche, gegen die sie sich wendet, bestehen in der katholischen Kirche unverändert fort. Einsichtige Priester mögen noch so sehr betonen, dass die Kirche nicht die Anbetung, sondern die Verehrung der Bilder lehre, sie werden nie ver-

hindern können, dass die grosse Masse diesen Unterschied nicht festhält, vielmehr Schein und Wirklichkeit verwechselt. Die Libri Carolini haben den Standpunkt des Protestantismus und der Illusionsästhetik vorweggenommen. Ihre Verfasser stehen, ohne es zu wissen, auf dem Boden der bewussten Selbsttäuschung.

Wenn nun nach dieser Auffassung ein Bild weder fromm noch unfromm, sondern einfach eine künstlerische Schöpfung ist, wie muss dann der Maler dem religiösen Inhalt seiner Kunst gegenüberstehen? Muss er religiös sein, mit ganzem Herzen an das, was er malt, glauben? Die Libri Carolini werfen diese Frage nicht auf, da sie die Gläubigkeit des Künstlers als selbstverständlich voraussetzen, wenn sie ihnen auch in diesem Falle unwesentlich erscheint. Aber in Zeiten, wo der Glaube nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, lässt sich wohl die Frage aufwerfen, ob ein Künstler im stande ist, ein wirklich religiöses Bild zu malen, wenn er nicht wirklich religiös empfindet. Es liegt ja nahe dies zu verneinen, und die Illusionsästhetik könnte sich wohl mit der Auffassung einverstanden erklären, dass ein Künstler, um ein starkes Illusionsgefühl der Frömmigkeit erzeugen zu können, auch das entsprechende wirkliche Gefühl einmal sehr stark empfunden haben müsse. Die Liebe wird ein Dichter gewiss dann am besten schildern, wenn er sie selbst schon erlebt hat. Warum nicht auch das religiöse Gefühl?

Immerhin wird man auch hier mit der Möglichkeit einer sehr starken Nachempfindung rechnen müssen. Wir haben ja gesehen, dass ein Dichter unmöglich alles was er schildert selbst erlebt haben kann, dass er oft durch Intuition, d. h. durch allgemeinmenschliche Gefühlsfähigkeit die wirkliche Erfahrung ersetzen muss. Ebenso ist es mit dem Maler. Ein Maler, der rein menschlich empfindet, kann den Schmerz der Eltern an der Leiche ihres Kindes ergreifend schildern, auch wenn er selbst kein Kind verloren hat, vielleicht überhaupt nie verheiratet gewesen ist. Und zwar deshalb, weil er sich als Künstler in die Gefühle der Eltern hineinversetzen kann. Ähnliches ist wie ich glaube auch in der religiösen Malerei möglich, und daraus erklären sich gewisse Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die sonst schlechterdings unverständlich wären.

Die höchste Blütezeit der hellenischen Götterplastik fällt in das vierte Jahrhundert v. Chr., also in die Zeit, in der der gute alte Glaube schon im Absterben begriffen war. Gerade Giotto, der die religiöse Malerei der Italiener im Mittelalter auf den Höhe-

punkt ihrer Entwickelung gebracht hat, ist nachweislich ein ziemlich indifferenter Christ gewesen. Wir lernen ihn als rationalistischen Aufklärer, ja sogar als cynischen Spötter kennen. Berüchtigt ist seine Bemerkung über das traurige Aussehen des heiligen Joseph auf einem seiner Bilder, und er hat bekanntlich ein Sonett geschrieben, in dem er, der grosse Verherrlicher der Gelübde des Franziskanerordens, sich in der wegwerfendsten und spöttischsten Weise über das Gelübde der Armut äussert. Der Kunsthistoriker von Rumohr hat daraus den Schluss gezogen, dass Giotto kein wahrhaft religiöser Maler gewesen sei. Ihm sind neuere Kunsthistoriker mit der Behauptung entgegengetreten, ein Maler, der so tief religiöse Bilder gemalt habe, müsse auch selbst religiös gewesen sein. Beides ist irrig. Dass Giottos Bilder im Sinne der katholischen Kirche religiös sind, geht aus dem Urteil katholischer Kunsthistoriker hervor, die einstimmig ihre „Glaubensinnigkeit", die „Wärme ihres religiösen Empfindens" rühmen. Andererseits ist glaubwürdig überliefert, dass der Künstler selbst ein Cyniker war, der auch das Heiligste nicht verschonte. Man kann also nur annehmen, dass er sich beim Malen seiner religiösen Bilder in die Stimmung der christlichen Gemeinde, für die er sie malte, versetzte. Er war eben so sehr Künstler, dass er sich auch den Glauben, den er nicht hatte oder wenigstens nicht im streng kirchlichen Sinne hatte, vermittelst seiner Illusionsfähigkeit vorstellen konnte.

Ob diese Fähigkeit vom religiösen Standpunkt gebilligt werden darf oder nicht, ist nicht Sache der Ästhetik zu entscheiden. Diese hat nur zu fragen, was dabei künstlerisch herauskam. Das war aber in diesem Falle gerade genug. Und in unseren Augen ist Giotto gerade deshalb ein grosser Künstler, weil er wie ein guter Schauspieler nicht nur „sich selbst spielen", sondern sich auch in andere Sphären versetzen, aus den Seelen anderer heraus schaffen konnte.

Zu den reinsten und keuschesten Madonnenbildern der Renaissance gehören die des Karmelitermönchs Fra Filippo Lippi. Und doch wissen wir, dass ihm dabei oft seine Geliebte Spinetta Buti Modell gesessen hat, die er, als sie noch Nonne war, bei Gelegenheit der Anfertigung eines Porträts, das er von ihr malen sollte, verführte.

Die schönsten religiösen Bilder des 17. Jahrhunderts hat Rembrandt gemalt, der mit dem calvinischen Kirchenvorstand von Amsterdam auf gespanntem Fusse stand, vielleicht sogar Mennonit war, jedenfalls keinen besonders kirchlichen Lebenswandel führte.

Neuerdings hat man ein ganzes Buch geschrieben, um nachzuweisen, dass ein Mann von so laxer Gesinnung die tief religiösen Bilder, die auf ihn zurückgeführt werden, nicht gemalt haben könne. Er hat sie aber doch gemalt, und wir werden nicht umhin können, daraus einen ganz ähnlichen Schluss zu ziehen wie bei Giotto.

Selbstverständlich fällt es mir nicht ein zu behaupten, dass dieses Auseinandergehen des religiösen und ästhetischen Gefühls die Regel sei — es mögen sogar mehr Beispiele des Gegenteils vorkommen —, aber wenn es auch nur bei ganz wenigen der grössten Künstler nachgewiesen werden könnte, so würde das bestätigen, dass Religion und Kunst wohl zusammengehen können, aber nicht zusammengehen müssen. Wir würden uns dann ein Auseinandergehen beider Gefühlssphären aus demselben Bedürfnis der Ergänzung zu erklären haben, das wir überhaupt als treibende Ursache aller künstlerischen Thätigkeit annehmen. Ich glaube sogar, dass die häufige Verwechselung der religiösen und ästhetischen Gefühle daraus zu erklären ist, dass für das Seelenleben vieler Menschen die Kunst geradezu die Bedeutung der Religion hat, ihnen ein Ersatz für den mangelnden Glauben ist. Das würde aber gerade das Gegenteil von dem beweisen, was es nach der allgemeinen Auffassung beweisen soll.

Nur so lässt es sich auch erklären, dass viele streng religiöse Menschen die religiöse Kunst und überhaupt die Kunst verachten. Sie brauchen eben für ihr Leben diese Ergänzung nicht. Sie haben die Wahrheit, deshalb kann ihnen der Schein nichts nützen.

Und auch eine andere Thatsache findet dadurch ihre Erklärung, nämlich die, dass man auch religiöse Kunstwerke geniessen kann, die aus einem ganz fremden Glauben hervorgegangen sind. Ob ein antikes Götterbild oder eine mittelalterliche Madonna ein echtes Kunstwerk ist, empfindet man auch wenn man selbst kein Heide und kein Katholik ist. Unser christlicher Standpunkt gegenüber der religiösen Kunst des Altertums und unser protestantischer gegenüber der des Mittelalters ist nichts als eine grosse künstlerische Illusion. Und wenn diese Erzeugnisse eines längst vergangenen religiösen Glaubens noch immer unser Entzücken erregen, so ist das wohl ein sicherer Beweis, dass nicht der Inhalt, sondern die Illusionskraft das Dauernde und Ewige an der Kunst ist.

Gerade bei der religiösen Kunst lässt sich die Notwendigkeit einer starken Illusion auch vom Standpunkt der Kirche sehr

gut verstehen. Im Interesse der Kirche liegt es, dass ein religiöses Bild die Vorstellung der Wirklichkeit in möglichst hohem Grade erzeuge. Daher die realistische kirchliche Malerei der Gegenreformation, eines Ribera, Caravaggio, Rubens, Murillo u. s. w. Es ist unbegreiflich, wie die heutige katholische Kirche in der religiösen Malerei einen stilisierenden Archaismus befördern kann, der niemals im stande ist, bei modernen Menschen jene mystisch-ekstatische Verwechselung von Schein und Wirklichkeit zu erzeugen, die doch nach ihrer Auffassung gerade das Ziel der religiösen Malerei ist. Keine religiöse Kunst ist gesund, die nicht auf intimstem Naturstudium beruht, eine möglichst starke Illusion erzeugen will. Das gilt auch für die protestantische Kunst, wenn schon in anderem Sinne. Eine gesunde Weiterentwickelung der religiösen Malerei ist nur möglich bei steter Zurückdrängung des Inhaltlichen, d. h. traditionell Dogmatischen, und gleichzeitiger Hervorkehrung des Natürlichen, Reinmenschlichen. Allerdings wird sie es vermeiden, ihre Modelle in der Art aus der Natur zu wählen, dass dadurch das religiöse Gefühl verletzt wird. Dies würde auch ein Verstoss gegen das Gesetz der Illusion sein, das ja für jedes Kunstwerk eine Übereinstimmung seiner Formen mit den Vorstellungen, die man von seinem Inhalt hat, verlangt. Aber das hindert nicht, dass sie immer auf dem festen Boden der Wirklichkeit stehen muss. Die religiöse Kunst der Zukunft wird realistisch sein oder sie wird nicht sein.

Ganz ebenso ist es mit dem Verhältnis der Kunst zur Moral. Auch hier ist es ein weitverbreitetes Vorurteil, ein Kunstwerk, das einen unmoralischen Inhalt habe, lasse den Rückschluss zu, dass auch sein Schöpfer unmoralisch sei, oder nur ein wirklich moralischer Mensch könne eine Kunst mit streng moralischem in keiner Weise bedenklichem Inhalt schaffen und geniessen. Darüber habe ich schon im 16. Kapitel das Nötige gesagt (S. 70). Hier will ich nur noch ein paar Beweise für das Auseinandergehen des Ästhetischen und Moralischen beibringen.

Zunächst müssen wir uns darüber einigen, was unter Moral zu verstehen ist. Das Moralische im Gegensatz zum Ethischen setzt eine bestimmte von aussen her festgesetzte Norm des Handelns voraus. Will man zwischen moralischem und ethischem Lebenswandel überhaupt einen Unterschied machen, so kann es nur der sein, dass jener durch den herrschenden Moralkodex einer bestimmten Zeit, dieser allein durch das Gewissen des Handelnden bestimmt wird. Danach würde also die Moral des Künstlers

durch den bei seinen Zeitgenossen und in seiner Umgebung herrschenden Moralkodex bestimmt. Und die Frage wäre zunächst die, ob die Bedeutung eines Künstlers davon abhängt, dass er sich als Mensch diesem Moralkodex fügt.

Wer die Thatsachen der Kunstgeschichte kennt, kann diese Frage nur verneinen. Weder Fra Filippo Lippi noch Rembrandt waren moralische Menschen im Sinne ihrer Zeit, d. h. im Sinne der strengeren Forderungen, die ihre Umgebung an den Menschen stellte. Rembrandt lebte Jahre lang mit seiner Magd Hendrikje Stoffels im Konkubinat, führte überhaupt in seinen letzten Jahren ein nach den Anschauungen der damaligen Amsterdamer Gesellschaft höchst anstössiges Leben. Von Perugino, dem Maler frommer tiefempfundener Heiligenbilder sagt Vasari: „Er war ein Mensch von sehr wenig Religion, und man konnte ihn niemals zum Glauben an die Unsterblichkeit der Seele bewegen. Ja er wies mit Worten, die seinem eigensinnigen obstinaten Wesen entsprachen, jeden guten Weg von sich. Seine ganze Hoffnung setzte er auf die materiellen Güter der Welt, und für Geld hätte er jeden noch so schimpflichen Kontrakt abgeschlossen.“ Die Herausgeber bemerken dazu: „Von dieser Anklage reinigt ihn zur Genüge die religiöse Erhebung, die sich in seinen Werken ausspricht“ — eine jener Phrasen, durch die man von jeher die Thatsachen, um die es sich hier handelt, aus der Welt zu schaffen gesucht hat.

Der Wiener Genremaler Waldmüller, dessen Schilderungen aus dem Bauern- und Kinderleben die reinste und naivste Unschuld atmen, führte nach dem Tode seiner ersten Frau ein auch seinen Schülern offenkundiges anstössiges Leben. Anselm Feuerbach, dessen Kunst doch ganz gewiss einen feierlichen und keuschen Charakter hat, malte seine Bilder zum Teil mit Benutzung einer Römerin, mit der er jahrelang im Konkubinat lebte, obwohl sie verheiratet war, aus niederen Ständen stammte und wie die Folgezeit erwiesen hat, wenig Charakter hatte.

Dante Gabriel Rossetti, der Begründer der Präraphaelitenschule, dessen religiöse Bilder die höchste seligste Verzückung einer wahrhaft keuschen Seele atmen, lebte jahrelang mit einer Londoner Modistin von üppigen, sinnlich berauschenden Formen in wilder Ehe.

Ich habe nur aufs Geratewohl ein paar Künstler herausgegriffen, deren Kunst in einem besonders eklatanten Gegensatz zu ihrer Moral steht. Dass Künstler von nicht ausgesprochen frommer oder

unschuldiger Richtung wie Shakespeare, Goethe und Byron keine Tugendhelden waren, weiss ohnehin jedermann. Natürlich fällt es mir nicht ein, mich zum Sittenrichter dieser Männer aufzuwerfen. Ich will nur der abgedroschenen Phrase entgegentreten, dass Moral — im strengen Sinne des Wortes genommen — die Bedingung künstlerischen Genies sei. Gerade Künstler haben eine ausgesprochene Neigung, sich zu dem Moralkodex ihrer Zeit in Gegensatz zu stellen. Man wird sich das aus der starken Sinnlichkeit und Erregbarkeit ihrer Natur erklären müssen, sowie aus einer gewissen Beweglichkeit und Unstetigkeit des Gefühlslebens, wie sie aus jeder starken Illusionsfähigkeit ganz von selbst hervorgeht.

Wenn ein Mensch wie Rembrandt, der die Welt mit einer solchen Fülle von Schönheit beschenkt hat, um sich geistig und sinnlich anzuregen, ein Leben führen musste, das den sittenstrengen Grundsätzen des Kirchenvorstandes der Amsterdamer calvinischen Gemeinde nicht entsprach, ja das ihm nicht ohne Grund als Treulosigkeit gegen seine Saskia ausgelegt werden konnte, wenn er sogar — leider — vor bedenklichen finanziellen Operationen nicht zurückschreckte, um sich die Lebensführung zu ermöglichen, die er als Künstler brauchte, so können wir das vielleicht im Interesse seiner Seele bedauern. Aber wir müssen uns vor der sittlichen Weltordnung beugen, die von dem Einzelnen unter Umständen das Opfer seiner ethischen Persönlichkeit verlangt, damit andere der Gaben seines Genies teilhaftig werden können. Und wenn Goethe, wie sich wohl nicht bezweifeln lässt, Friederike unglücklich gemacht hat, so können wir das nur entschuldigen, weil uns dieses Verhältnis Lieder von einer Schönheit geschenkt hat, gegenüber deren ewiger Wirkung das Glück eines Einzelnen nicht in die Wagschale fällt. Man kann derartige Dinge natürlich entsprechend dem Standpunkt, den man einnimmt, verschieden beurteilen, nur mache man endlich ein Ende mit der Behauptung, dass ein grosser Künstler auch ein moralischer Mensch sein müsse. Es wäre gewiss sehr schön und sehr befriedigend, wenn es so wäre. Leider ist es aber, wie die Thatsachen lehren, nicht immer so, und wir wollen ja hier das Wesen der Kunst zu erkennen suchen, wie es wirklich ist, nicht wie es nach bestimmten Idealen eigentlich sein müsste.

Wer die Kunstgeschichte der italienischen Renaissance aus den Quellen kennen lernt, der erhält von dem Charakter der Mehrzahl der damals lebenden Künstler eine ganz andere Vorstellung, als er vorher aus ihrer streng religiösen und feierlich monumentalen

Kunst gewonnen hatte. Im allgemeinen kann man sagen, dass die meisten dieser Künstler ausgesprochene Ichmenschen waren, denen es nur darauf ankam, ein Feld ihrer Thätigkeit zu finden, und die um dieses Zweckes willen jedes Opfer ihrer moralischen Überzeugung brachten. Niedrige Schmeichelei gegen die Fürsten, von denen sie Aufträge erhoffen konnten, gehässige Verleumdung ihrer Rivalen, charakterloses Hängen des Mantels nach dem Winde, Lügenhaftigkeit, Streitsucht, Geldgier, ja sogar Betrug sind Dinge, die uns von vielen derselben berichtet werden. Daher auch die ungünstige Beurteilung der Renaissance im Verhältnis zum Mittelalter bei moralisierenden Schriftstellern wie Ruskin und Tolstoj, wobei diese freilich immer den Fehler machen, Kunst und Charakter nicht genügend voneinander zu trennen.

Eine weitere Frage ist die, ob und inwieweit die Kunst das Unmoralische darstellen dürfe. Dieselbe ist eigentlich durch das vorige Kapitel schon entschieden. Wenn die Tragödie das Hässliche und Traurige darstellt, und zwar so, dass keineswegs immer die sittliche Weltordnung triumphiert, so liegt kein Grund vor, warum sie nicht auch das Unmoralische darstellen solle. Denn dieses existiert ja ebenso wie das Hässliche und Traurige in der Welt, und eine Kunst, die ein Spiegel der Welt sein will, kann eine so wichtige Seite des menschlichen Lebens wie die Sünde unmöglich ausser acht lassen.

Gerade hiergegen hat sich nun die Agitation der Frommen neuerdings besonders heftig gerichtet, und man hat im Reichstag und in Vereinen sowie in Broschüren grosse Deklamationen für und wider gehalten, die natürlich immer nur diejenigen überzeugt haben, die sich schon vorher in irgend einem Sinne ihre Meinung gebildet hatten. Die Fruchtlosigkeit dieser Debatten erklärt sich einfach daraus, dass weder die Anhänger noch die Gegner der Lex Heinze dabei von einer richtigen Auffassung des Wesens der Kunst ausgegangen sind. So spitzte sich die ganze Frage immer zu dem Gegensatz einer freien und einer geknechteten Kunst, einer moralisch toleranten und einer moralisch intoleranten Lebensauffassung zu, während der wirkliche Gegensatz vielmehr der einer ästhetischen oder einer unästhetischen Auffassung der Kunst war.

Am besten lässt sich das an der Darstellung des Nackten demonstrieren. Der Kampf katholischer und konservativer Kreise gegen das Nackte in der Kunst erklärt sich nur aus der That-

sache, dass es auch rein sinnlich aufgefasst werden kann. Wer eine nackte weibliche Statue mit denselben Gefühlen ansieht wie jene griechischen Jünglinge, die die Aphrodite des Praxiteles in Knidos befleckten, geniesst sie nicht ästhetisch. Dass dies vorkommt, soll nicht geleugnet werden. Und wahrscheinlich haben sogar die meisten Menschen in der Periode ihrer Entwickelung eine Neigung, nackte Statuen so anzusehen. Aber das verliert sich, wie jeder aus eigener Erfahrung weiss, sobald sie Gelegenheit zu wirklicher Liebe haben. Soll man nun, weil eine unästhetische Auffassung des Nackten möglich ist, das Nackte überhaupt aus der Kunst verbannen? Das hiesse soviel wie einem Menschen den Gebrauch eines Messers verbieten, nur weil er sich damit allenfalls auch die Kehle durchschneiden könnte.

Wer ein Kunstwerk als das ansieht, was es ist, nämlich ästhetischen Schein, der wird es nicht sinnlich auffassen. Es kommt also nur darauf an, dass der Mensch die Fähigkeit der bewussten Selbsttäuschung in sich zu erzeugen lerne, dann hört das Nackte in der Kunst auf, ihm gefährlich zu sein. Und es ist falsch dem Kunstwerk als Tadel anzurechnen, was eigentlich nur ein Tadel für den Beschauer ist. Man kann in der Kunst eine objektive und eine subjektive Unanständigkeit unterscheiden. Die objektive ist da vorhanden, wo der Künstler durch sein Kunstwerk sinnlich reizen wollte. Dann ist er eben ein schmutziger Kerl und sein Kunstwerk ist auf jeden Fall verwerflich, erstens weil es überhaupt eine Tendenz hat, und zweitens weil diese Tendenz eine schlechte ist. Die subjektive dagegen ist da vorhanden, wo das Nackte oder Unmoralische keusch, d. h. ohne sinnliche Absicht dargestellt ist, aber von dem Geniessenden vermöge seiner persönlichen Disposition sinnlich aufgefasst wird. Ich glaube gern, dass ein gesunder und kräftiger Mann, der gut isst und trinkt und dabei im Cölibat lebt, eine nackte Venusstatue nicht ohne sexuelle Gefühle ansehen kann. Dann darf er aber den Vorwurf des Unmoralischen nicht dem Künstler machen, der die Statue geschaffen hat, sondern nur sich selbst oder der Institution, die ihn zu einem unnatürlichen Lebenswandel zwingt. Das Kunstwerk ist dann allerdings etwas, was „ohne unzüchtig zu sein das Schamgefühl gröblich verletzt“. Wenn ein Schutzmann den Apoll von Belvedere in einem Schaufenster stehen sieht und — wie das ein Reichtagsabgeordneter witzig ausführte — sich dabei denkt, wie er selbst sich ausnehmen würde, wenn er in derselben mangelhaften Bekleidung in demselben Schaufenster

stände, so sieht er die Statue eben nicht ästhetisch, sondern mit subjektiv unanständigen Gefühlen an. Man kann sich danach eine Vorstellung davon machen, was es heisst, ästhetisch ungebildeten Menschen die Entscheidung darüber anzuvertrauen, was in der Kunst unanständig schlechthin ist und was „ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzt". Dem Reinen ist alles rein, heisst es in der Bibel. Aber „dem Schweine ist alles Schwein", hat man mit Recht hinzugefügt. Menschen, deren Sinnlichkeit nicht durch einen unnatürlichen Lebenswandel künstlich gesteigert ist, und die gleichzeitig eine höhere ästhetische Bildung haben, werden das Nackte in der Kunst nicht mit schmutzigen Augen ansehen.

Gewiss ist die Darstellung des Nackten ursprünglich aus dem sexuellen Triebe hervorgegangen. Aber in der entwickelten Kunst einer höheren Kulturstufe ist dieser Trieb längst ästhetisiert, seiner materiellen Natur entkleidet. Der Fehler, den die Feinde des Nackten bei seiner Anschauung machen, ist ästhetisch genau derselbe, wie der, den die sinnlich Anschauenden begehen. Diese geniessen das Sinnliche als solches, jene nehmen gerade an ihm Anstoss. Beide verweilen infolge ihrer künstlich konservierten Sinnlichkeit zu lange bei einer Vorstellung der zweiten Reihe, statt sich dem freien ästhetischen Durcheinanderwogen der Gefühle hinzugeben, das der uninteressierten Anschauung entspricht.

Deshalb ist auch bei Völkern, die ihre Sinnlichkeit in natürlicher Weise zu befriedigen pflegten, das Nackte immer anstandslos dargestellt und gewiss meistens rein ästhetisch genossen worden. Letzteres geht daraus hervor, dass man es für nötig gehalten hat, die Ausschreitungen, die auf einer perfekt gewordenen Verschmelzung des Scheinbildes mit der Wirklichkeit beruhen, besonders aufzuzeichnen. Von der Antike brauchen wir die Vorliebe für das Nackte nicht zu beweisen. Aber auch im Mittelalter hat man sich durchaus nicht gescheut, die nackten Gestalten Adams und Evas an den Kirchenportalen und auf den Altarbildern, also an heiligster Stätte darzustellen. In den Zeiten der grossen Renaissancepäpste hat man an den nackten Venusstatuen der vatikanischen Sammlungen keinen Anstoss genommen, und noch Michelangelo durfte einen unnötig nackten Christus für S. Maria sopra Minerva in Rom meisseln und die Altarwand der sixtinischen Kapelle mit nackten Heiligen bemalen. Die Zeit der Hosen, Blechgewänder und Feigenblätter war eben damals noch nicht gekommen.

Und dabei ist es sehr charakteristisch, dass in dieser Kunst

gerade die anstössigsten Körperteile sehr oft unverhüllt geblieben sind. Das beruht offenbar auf dem natürlichen Gefühl, dass die völlige Nacktheit weniger verführerisch ist als die teilweise Verhüllung. Übrigens ist es eine Thatsache, dass gerade bei der Behandlung dieser Teile von jeher eine gewisse Neigung bestanden hat, die Formen der Natur stilistisch zu verändern. Wahrscheinlich ist das aus dem Bestreben zu erklären, die Verschmelzung des Scheinbildes mit der Wirklichkeit gerade in dieser Beziehung möglichst zu verhindern und dadurch die Gefühle des Beschauers in die ästhetische Sphäre zu bannen. Und der Vorwurf gegen die moderne Kunst, dass sie das Nackte in obszöner Weise darstelle, dass ihre nackten Figuren „mehr ausgezogen als nackt" aussähen, beruht vielleicht zum Teil darauf, dass sie diese Stilisierung aufgegeben hat.

Die Kunst, in der das Sexuelle der Natur der Sache nach am stärksten hervortritt, ist der Tanz. Gerade bei ihm ist die Gefahr des Übergangs der ästhetischen Gefühle in sinnliche, wie wir gesehen haben, besonders gross. Aber selbst hier mussten wir die Möglichkeit einer strengen Trennung beider zugeben. Und auch für ihn gilt der Satz, dass das Abstrahieren vom rein Sinnlichen den höheren Standpunkt, das Spekulieren auf die rohe Sinnlichkeit den niederen repräsentiert. Der Serpentintanz, bei dem die Aufmerksamkeit von den Formen des weiblichen Körpers auf die Bewegung der Gewänder, die ornamentale Wirkung der geschwungenen Linien und das Farbenspiel abgelenkt wird, ist rein künstlerisch, das Ballet mit seiner unanständigen Entblössung des Körpers und den auf die niedersten Triebe der Zuschauer berechneten Bewegungen rein sinnlich. Jedenfalls wäre mit dem Verbot des Ballets der Anfang zu machen, wenn der Staat das Bedürfnis hätte, in dieser Beziehung für das Seelenheil seiner Unterthanen zu sorgen. Unser gewöhnliches Ballet, wie es an unseren Hoftheatern gepflegt wird, ist tausendmal unanständiger und gefährlicher als das naturalistische Drama und das Nackte in der bildenden Kunst, das man mit Feuer und Schwert auszurotten sich anschickt. Es ist nichts als Heuchelei und Scheinheiligkeit, diese zu bekämpfen, jenes aber bestehen zu lassen. Die frivolste Komödie und Operette ist in Bezug auf moralische Gefährlichkeit ein Wickelkind gegenüber jener Institution, die sich der Unterstützung der hohen und höchsten Kreise erfreut.

Die Kunst mit sexuellem Inhalt ist für uns wieder ein neuer Beweis dafür, dass der ästhetische Wert nicht auf dem Inhalt

beruhen kann. Ohne Zweifel sind die sexuellen Gefühle an sich Lustgefühle. Aber sie werden von denen, die ein Ausleben des Individuums in sexueller Beziehung missbilligen, als Ärgernis, d. h. also mit Unlust empfunden. Wenn nun trotzdem auch diese Kunst ästhetisch genossen werden kann, so geht daraus doch hervor, dass weder jener inhaltliche Lust- noch dieser Unlustcharakter für den ästhetischen Genuss ausschlaggebend ist. Allerdings wird man nicht leugnen können, dass sich das sinnliche Gefühl als Lustgefühl bei vielen Menschen ziemlich stark mit einmischt. Ein Italiener sieht in einem Madonnenbilde gewiss auch die schöne Frau und eine Italienerin in einem heiligen Sebastian auch den schönen Mann. Und die bekannten antiken Symplegmen, die Götterliebschaften Giulio Romanos, die Io des Correggio, die Venusbilder Tizians sind gewiss von denen, für die sie bestimmt waren, auch mit sinnlichen Gefühlen angeschaut worden. Aber es ist nicht zu leugnen dass man sie auch anders anschauen kann und dass gerade der feinere Kunstkenner sie anders anschaut. Dieser wird nicht zugeben, dass ihr Wert durch die Möglichkeit, rein sinnliche Lustgefühle an ihre Anschauung zu knüpfen, irgendwie gesteigert werde. Und ebensowenig wird er, falls er sonst in moralischer Beziehung strenge Grundsätze hat, sich durch ihre sinnliche Seite den ästhetischen Genuss daran verkümmern lassen.

Selbstverständlich ist jede Kunst, die das Nackte mit der Absicht darstellt sexuell zu reizen, zu missbilligen. Nicht weil die sexuellen Gefühle zu missbilligen wären — denn sie sind einmal da und müssen da sein, wenn die Gattung erhalten bleiben soll — sondern weil jede Tendenz in der Kunst, die sich dem Gefühl stark aufdrängt, unkünstlerisch ist. Wir wollen aus denselben Gründen keine bewusst sexuelle Kunst, aus denen wir keine tendenziös religiöse Kunst wollen. Das Verwerfliche dabei ist uns die Tendenz als solche, nicht ihr Inhalt. Aber eine Kunst, die das Nackte darstellt, weil es ihr Gelegenheit giebt, in der Darstellung des Fleisches zu schwelgen, weil sie den Menschen für die Krone der Schöpfung hält und den zweckmässigen anatomischen Bau seines Körpers bewundert, die ist in ihrem Rechte, die thut, was sie darf und soll.

Wenn wir danach die moderne bildende Kunst mustern, so können wir durchaus nicht sagen, dass sie das Nackte häufiger oder rücksichtsloser darstellte als die klassische. Insbesondere dem modernen Naturalismus wirft man dies oft sehr mit Unrecht vor.

Gerade weil er auf den Inhalt und die Form an sich wenig Wert legt, hat er auch gar kein Interesse daran, die sogenannte Schönheit des nackten menschlichen Körpers irgendwie zu bevorzugen. Diesen Vorwurf verdienen vielmehr gewisse ältere Künstler wie W. Kaulbach, Bouguereau, Cabanel u. s. w., die unter dem Vorwand der Darstellung des „Schönen" zuweilen ihre Kunst in den Dienst einer sexuellen Sinnlichkeit gestellt haben. Es ist ganz auffallend, wie sehr gerade bei den Künstlern ausgesprochen moderner Richtung das Nackte zurücktritt.

Etwas komplizierter liegt die Sache da, wo es sich um die Darstellung sexueller Verhältnisse in der Poesie handelt. Dass die Liebe besonders in der lyrischen und dramatischen Poesie von jeher eine grosse Rolle gespielt hat, haben wir gesehen. Die Schilderung erotischer Verhältnisse hier zu verbieten, wäre also eine Donquixoterie, die einem Verbot der Poesie selbst gleichkäme. Die Frage ist nur die, ob man über die Art der poetischen Darstellung der Liebe irgendwelche Gesetze geben kann. Es liegt ja nahe, anzunehmen, dass ebenso wie im Leben das Erotische zwar anerkannt, aber doch durch Recht und Sitte eingeschränkt ist, auch in der Poesie seine Darstellung irgendwie eingeschränkt werden müsse. Die Analogie der bildenden Kunst ist freilich einer solchen Forderung nicht sehr günstig. Wenn wir das Nackte in der Malerei und Plastik nicht für anstössig halten, obwohl es uns selbst nicht einfällt im Leben nackt zu gehen, so werden wir auch in der Poesie das Erotische zuweilen in einer Form zulassen müssen, in der wir ihm im Leben keine Berechtigung zugestehen. Ja es fragt sich, ob nicht gerade dieses durch die Kultur unserer Zeit verbotene Erotische von der Kunst dargestellt werden muss, weil es einem tiefinneren Bedürfnisse des Menschen, einer Sehnsucht nach Ergänzung seiner lückenhaften Existenz entspricht.

Die Frage, wie der Geniessende dem sexuellen Problem im Leben gegenübersteht, ist dabei völlig gleichgültig. Bei solchen freilich, die ästhetisch nicht gebildet sind, darf man auch hier annehmen, dass eine freie Behandlung erotischer Motive ihnen je nachdem entweder eine sehr starke inhaltliche Lust oder eine sehr starke inhaltliche Unlust gewähren wird. Wer auf einem moralisch strengen Standpunkt steht, wird vielleicht die Schilderung der freien Liebe oder des Ehebruchs in einem Roman oder einem Drama missbilligen. Und wenn er keine ästhetische Illusionsfähigkeit hat, wird er unter Umständen nicht im stande sein, eine solche

Schöpfung zu geniessen. Wer umgekehrt unsolide ist oder derartige Verhältnisse im Leben billigt oder gar sucht, wird vielleicht gerade durch die Lust am Inhalt so gereizt werden, dass er das Werk überhaupt nicht ästhetisch geniessen kann. Über die ethische Berechtigung oder Nichtberechtigung beider Standpunkte zu urteilen, ist nicht unsere Sache. Ästhetisch sind ohne Zweifel beide zu verwerfen.

Nur eine völlige Indifferenz gegen den moralischen Wert der in einer Dichtung geschilderten sexuellen Verhältnisse macht es uns möglich, Poesien ästhetisch zu geniessen, die uns unsympathische Verhältnisse dieser Art schildern. Und die Geschichte der Poesie strotzt von solchen Beispielen. Denn die Anschauungen über das moralisch Zulässige sind von jeher verschieden gewesen. Der troische Sagencyklus beginnt mit dem Ehebruch des Paris und der Helena. Odysseus wird auf der Insel der Kalypso in süssen Banden zurückgehalten, während die treue Penelope daheim allen Versuchungen widersteht. Im Mittelalter bietet uns das Minneleben und die Minnepoesie höchst bedenkliche Erscheinungen sexueller Art, die uns, wenn wir natürlich empfinden, nur starke Unlustgefühle verursachen können. Boccaccios Decamerone ist eine Sammlung von allerdings amüsanten Zoten, die in einer Gesellschaft junger Herren und Damen erzählt werden. Die Liaisons dangereuses, die Schiller so gern las, sind ein inhaltlich betrachtet gemeines Buch, und Goethes römische Elegien und Wahlverwandtschaften enthalten Dinge, die man ohne schamrot zu werden nicht lesen könnte, wenn man nicht von vornherein mit dem Gefühl jener inhaltlichen Uninteressiertheit an die Lektüre heranginge, die die Bedingung jeder ästhetischen Anschauung ist.

Ja selbst das kann man nicht einmal sagen, dass bei den Schilderungen erotischer Verhältnisse in der Poesie der Standpunkt des Dichters moralisch deutlich erkennbar sein müsse. Wenn man die erotische Poesie der Weltlitteratur daraufhin mustert, so überzeugt man sich sofort, dass man ihre Schöpfungen in zwei Gruppen einteilen kann, eine, in der die Sünde als etwas Angenehmes, Reizendes und Verführerisches, und eine, in der sie als etwas Verderbenbringendes und Verwerfliches geschildert wird. Zu der ersten Gruppe gehören z. B. Boccaccios Decamerone, Goethes römische Elegien, viele Romane und Novellen von Paul Heyse, fast der ganze Guy de Maupassant u. s. w., zu der letzten Goethes Faust (als Ganzes genommen), Byrons Manfred, Tolstojs

Auferstehung, Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, Flauberts Madame Bovary, die meisten Romane Zolas, Daudets Sappho, Halbes Jugend u. s. w.

Fragt man nach der grösseren oder geringeren Gefährlichkeit beider Gruppen für die heranwachsende Jugend, so ist klar, dass die erstere viel gefährlicher sein muss als die letztere. Man versteht nicht recht, wie ein Leser dadurch verdorben werden kann, dass ihm geschildert wird, wie die Sünde ihren Lohn empfängt, wie auf den flüchtigen Genuss die lange Reue oder die harte Strafe folgt. Höchstens könnte man fragen, ob es in diesem Falle notwendig wäre, die Sünde so eingehend und in so verführerischen Farben zu schildern, wie es in mehreren dieser Romane geschieht. Aber hier tritt das Recht und die Pflicht der Poesie in Kraft, das was sie schildert so deutlich und anschaulich wie möglich zu schildern, da sonst keine Illusion zu stande kommen würde. Und wie sollte wohl die Macht der Sünde über den Menschen veranschaulicht werden, wenn nicht durch möglichst glaubwürdige Schilderung ihres verführerischen Reizes? Der Dichter will doch unsere Sympathie mit dem Helden, den er der Verführung unterliegen lässt, erwecken. Wie kann er das aber, wenn er ihn als das Opfer einer Verführung schildert, die gar nichts Gefährliches an sich hat? Ein Held, dessen Fehltritt gar nicht so geschildert wird, dass wir an seine Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit glauben, der gewissermassen aus blosser Langeweile sündigt, ist in unseren Augen gewiss viel verdammenswerter als einer, der einer Versuchung unterliegt, die so geschildert wird, dass wir selbst an ihre Stärke glauben. Wenn Lessing in Miss Sarah Sampson und Sudermann in „Es war" die Verführerinnen den Helden die Freuden der genossenen Liebe in den lockendsten Farben schildern lassen, so sind das Stellen, die ganz nahe an der Grenze des moralisch Zulässigen hergehen. Aber sie sind im Zusammenhang des Ganzen notwendig, weil sonst die Charaktere der Personen und die ganzen Ereignisse absolut nicht verständlich wären.

Allerdings setzt der ästhetische Genuss solcher Stellen eine gewisse Disposition zur Sünde voraus, allein die hat jeder gesunde Mensch, und man braucht sich ihrer noch nicht zu schämen. Die Liebe ist nun einmal neben dem Hunger und Durst das stärkste Gefühl im Menschen, ihr Genuss neben dem Tod eines seiner wichtigsten Erlebnisse. Kein Wunder, dass auch die Kunst eine besondere Neigung hat, sie zu schildern. Eine Kunst, die über-

haupt das Leben darstellen will, kann einen Instinkt, der im Leben der meisten Menschen eine so grosse Rolle spielt, aus dem so zahlreiche Konflikte hervorgehen, nicht unberücksichtigt lassen. Über den Grad und die Art der Schilderung entscheiden aber keine moralischen, sondern lediglich ästhetische Erwägungen. Die Aufgabe des Dichters ist nur, die Übertretung des Sittenkodex so zu schildern, dass sie sich aus der ganzen Handlung, aus den Charakteren, den äusseren Verhältnissen mit Notwendigkeit ergiebt. Dann tritt der unmoralische Inhalt in den Dienst der Illusion. Die Sünde, die uns künstlerisch unmotiviert entgegentritt, ist brutal und beleidigend, diejenige, die künstlerisch motiviert geschildert wird, ästhetisch befriedigend und schön. Der ekelhafte Eindruck, den gewisse Produkte des jungen Deutschland aus den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts machen, beruht nicht darauf, dass sie die Sünde in lebhaften Farben, sondern dass sie sie unmotiviert schildern, dass die Verfasser künstlerisch zu impotent waren, um das Beleidigende des Inhalts durch die Form zu vernichten. Bei jeder wahrhaft guten Dichtung dieser Art ist die Illusion, in die man versetzt wird, so stark, dass man daneben gar keine Zeit und Kraft übrig behält, sich dem Genuss des sexuellen Inhalts als solchen hinzugeben. Der Inhalt wird eben hier, wie Schiller sagen würde, „durch die Form vertilgt".

Sehr viel bedenklicher ist die erste Gattung, bei der die Sünde straflos ausgeht, mit dem Glorienschein des Schönen und eines reizvollen ungetrübten Lebensgenusses umkleidet wird. Ich zweifle nicht daran, dass eine solche Poesie schon manchen an sich charakterlosen Jüngling vollends verdorben hat. Aber dem Dichter kann man daraus keinen Vorwurf machen. Schreibt er doch nicht für die heranwachsende Jugend, sondern für reife Männer und Frauen. Und wenn er auch einmal die Sünde schildert, ohne ihren Lohn hinzuzufügen, so hat er dazu ein volles Recht, weil sie auch im Leben nicht immer ihren Lohn empfängt. Es ist hiermit genau wie mit der sittlichen Weltordnung in der Tragödie. Da sie im Leben nicht immer da ist, braucht sie auch in der Kunst nicht immer da zu sein. Daraus dass sie fehlt, kann man doch unmöglich schliessen, dass der Dichter nichts von ihr wissen wolle oder die Sünde für etwas Gutes und Schönes und Richtiges halte.

Und dann muss man doch sagen, dass die Gefährlichkeit der erotischen Poesie selbst für ästhetisch Ungebildete viel geringer ist als die meisten denken. Die Verführungen z. B., denen heutzutage

ein junger Mann, etwa in einer grösseren Stadt ausgesetzt ist, das Tingeltangel, das Ballet, die Prostitution, und wie die anderen polizeilich geduldeten oder staatlich unterstützten Demoralisierungsinstitute alle heissen, sind viel stärker als irgendwelche poetische Verführung. Durch die Poesie ist noch kein Unschuldiger verdorben worden. Wer durch sie zur Sünde verführt wird, der war schon vorher verdorben oder es war überhaupt nichts an ihm zu verderben. Der beste Schutz gegen jede Gefahr dieser Art ist ästhetische Bildung. Wer die Fähigkeit der künstlerischen Illusion hat, an dem gleitet die Verführung machtlos ab. Denn er wird niemals den Schein mit der Wirklichkeit verwechseln, d. h. niemals wirkliche erotische Gefühle haben, wo er nach der Absicht des Dichters nur erotische Gefühlsvorstellungen haben sollte.

Wenn die Poesie nun gar die Tendenz hat, die Sünde zu schildern, um davon abzuschrecken, so ist schlechterdings nicht einzusehen, wie das einem normalen Menschen schaden sollte. Und zu dieser Gattung gehören gerade die Werke, gegen die der Bildungsphilister seinen Tadel am meisten richtet. Je widerwärtiger die Sünde geschildert wird, so dass der Sünder den tiefsten Schaden an Leib und Seele nimmt, um so weniger kann eine solche Dichtung verführerisch wirken. Das schreckliche Ende der Frau Bovary müsste von rechtswegen jede Frau vom ersten Fehltritt zurückschrecken. Zola verfolgt in vielen seiner Romane die ausgesprochene Tendenz, die Verworfenheit der französischen Gesellschaft zur Zeit des zweiten Kaiserreichs an den Pranger zu stellen. Seine Fécondité veranschaulicht die Folgen der Sünde in wahrhaft erschreckender Weise. Daudet soll seine Sappho geradezu seinen heranwachsenden Söhnen zur Lehre geschrieben haben, Tolstojs Auferstehung schildert zwar die Sünde selbst verführerisch, dann aber die Strafe um so eindringlicher, Halbes Jugend strotzt am Schluss geradezu von Moral. Wenn man diesen Werken etwas vorwerfen darf, so ist es nicht das Unmoralische ihres Inhalts, sondern vielmehr das Moralische ihrer Tendenz. Tolstojs Auferstehung und Zolas Fécondité sind wegen des zudringlichen Hervortretens der Tendenz überhaupt keine reinen Kunstwerke mehr.

Das Entscheidende für den Kunstwert ist also auch hier wieder die Stärke der Illusion, in die uns ein Kunstwerk versetzt. Ist diese so stark, dass ein sonst anstössiger Inhalt sich dem Bewusstsein nicht einseitig aufdrängt, so entsteht ästhetische Lust.

Ist sie dagegen so gering, dass die Seele des Geniessenden dauernd vom Inhalt festgehalten wird, so entsteht entweder moralische Unlust oder sinnliche Lust. Beides sind keine ästhetischen Gefühle.

Scheinbar am gefährlichsten sind nun aber die Werke, die sich nicht mit der verführerischen Schilderung der Sünde begnügen, sondern moralisch verwerfliche Grundsätze geradezu in bewusster Weise verteidigen. Wie soll sich der Ästhetiker ihnen gegenüber verhalten? Er könnte sich ja auf den Standpunkt stellen, dass nicht er über die Berechtigung oder Nichtberechtigung einer solchen Tendenz zu entscheiden habe. Und zwar erstens deshalb, weil die Entscheidung über Gut und Böse relativ ist und schon öfter gewechselt hat und man von der Ästhetik keine Entscheidung in ethischen Fragen erwarten darf, die noch nicht einmal von der Ethik entschieden sind. Zweitens deshalb, weil er kein Staatsanwalt und kein Seelsorger ist und demnach auch gar kein Interesse daran hat die Pflichten zu erfüllen, die diesen staatlichen und kirchlichen Organen obliegen. Aber andererseits wird es sich doch fragen, ob eine Dichtung, die eine von der Meinung der Mehrzahl der Menschen, für die die Dichtung berechnet ist, abweichende Moral vertritt, überhaupt noch künstlerisch wirken kann. Es wäre doch möglich, dass, wenn in einem Drama das als gut verherrlicht wird, was nach der Auffassung der Mehrzahl der gebildeten Zuschauer schlecht ist, und das als schlecht, was diese Mehrzahl für gut hält, überhaupt keine Illusion, oder wenigstens nicht die vom Dichter gewollte Illusion entstehen könnte.

Allein hier lehrt nun die Erfahrung, dass auch in diesem Falle eine starke Illusion sehr wohl möglich ist. Um dies zu ermitteln, habe ich wiederholt die Wirkung beobachtet, die Sudermanns Heimat auf gebildete und sittenstrenge Frauen ausübt. Dieses Drama ist wohl die moralisch verletzendste Dichtung, die bisher überhaupt geschrieben worden ist. Dass ein junges Mädchen, eine Künstlerin, in ihrer Jugend einen Fehltritt begeht, ist an sich noch nichts Schlimmes, jedenfalls nichts, was poetisch bedenklich oder undarstellbar wäre. Aber dass dieses selbe Mädchen, das jetzt Mutter eines Kindes ist, nur um sich auszuleben, auch nach diesem Fehltritt ihr leichtsinniges Leben fortsetzt, und zwar mit anderen Männern, die sie gar nicht ernsthaft und dauernd liebt, und dass sie das Geständnis dieses Lebenswandels ihrem Vater macht, von dem sie wissen kann, dass er es nicht überleben wird, das ist — so sollte man denken — ethisch im höchsten Grade anstössig.

Dennoch habe ich die Beobachtung gemacht, dass selbst sittenstrenge Frauen dieses Motiv durchaus nicht als verletzend empfinden, ja dass es ihnen während des Stückes in seiner ganzen Tragweite gar nicht zum Bewusstsein kommt. Ich kann mir das nur so erklären, dass sie durch den Gang der Handlung und die Entwickelung von Magdas Charakter viel zu sehr in Illusion versetzt werden, um sich an dem Inhalt als solchem zu ärgern. Sie haben eben unwillkürlich das Gefühl, dass dieser Charakter sich auch in den späteren Verfehlungen „treu bleibt", und dieses Gefühl versetzt sie in eine so starke ästhetische Lust, dass daneben die Unlust am Inhalt überhaupt nicht aufkommen kann. Sie leben eben während des Stückes ganz in den Gedankengängen und in der Gefühlssphäre der Heldin, und da diese ihren Standpunkt konsequent festhält, bemerken sie gar nicht, auf wie schwachen Füssen ihre Ethik steht. So ist es auch mit der Ehre, auch mit Hauptmanns Einsamen Menschen und Webern und mit vielen anderen Dramen, die in den letzten Jahren Erfolg gehabt haben. Ich bin nicht ganz klar darüber, inwieweit die Dichter dieser Stücke den ethischen Standpunkt ihrer Helden, die sie doch sympathisch schildern wollen, persönlich teilen. Und ich würde mich durchaus nicht wundern, wenn mich einer von ihnen einmal darüber belehrte, dass es ihm gar nicht eingefallen ist, hier seinen eigenen Standpunkt in moralischen Fragen an die grosse Glocke zu hängen, dass er gar nicht daran gedacht hat, sich mit einer seiner Personen zu identifizieren. Denn schliesslich ist es ja das gute Recht des Dichters, sich in jeden Charakter zu versetzen, jeden, auch den verwerflichsten Grundsatz zeitweise zu dem seinigen zu machen. Schliesslich war ja auch Shakespeare so ein Mann, und es ist meines Erachtens immer das beste Zeugnis für ein Drama, wenn trotz der völligen Verschiedenheit der in ihm aufeinanderplatzenden Weltanschauungen jede Partei in dem Augenblick, in dem sie spricht oder handelt, Recht hat. Und das Verletzende der Sünde oder sonstigen Immoralität wird ganz wesentlich dadurch gemildert, dass der Dichter uns zeigt, wie sich die Dinge entwickelt haben, wie der Sünder durch Vererbung, Milieu, Gelegenheit u. s. w. zur Sünde gekommen ist. Man verzeiht schon im Leben vieles, wenn man es versteht, wie viel mehr in der Kunst!

Sonderbarerweise ist nun dieser Standpunkt, so sehr er sich aus den thatsächlichen Verhältnissen ergiebt, von der neueren Ästhetik niemals streng festgehalten worden. Und er konnte von ihr nicht

streng festgehalten werden, weil sie Inhaltsästhetik war. Deshalb hat sie diese ganze Frage immer als eine solche der strengeren oder weniger strengen Moral behandelt. So hat z. B. ein neuerer Ästhetiker behauptet, man könne ein Werk wie Boccaccios Decamerone nur geniessen, wenn man „das Moralische in einem freien und unerschrockenen Geiste nehme". Denn dann „ziehe sich unser strenges Sittengesetz lächelnd und unverletzt vor solchen Schilderungen zurück". Welch komische Verschiebung des Standpunkts! Ich wenigstens muss gestehen, dass sich mein Sittengesetz durchaus nicht lächelnd und unverletzt vor dieser Sammlung schlüpfriger Anekdoten zurückzieht, die junge vornehme Herren und Damen einander in der Nähe von Florenz zu einer Zeit erzählen, wo in der Stadt der schwarze Tod wütet und Tausende ihrer Mitbürger dahinrafft. Ich weiss ganz genau, was ich von einer Kultur zu denken habe, in der so etwas möglich war. Aber darum handelt es sich ja hier gar nicht. Wir sollen ja gar kein Urteil darüber abgeben, ob die florentinische Kultur im 14. Jahrhundert moralisch war oder nicht, sondern ob der Decamerone ein Kunstwerk ist oder nicht. Und da müssen wir von dem verletzenden Inhalt als solchem, den der Dichter überdies meist älteren Quellen entlehnt hat, abstrahieren und nur fragen, ob er diesen ihm gegebenen Inhalt, den er bei den laxen Anschauungen seiner Zeit unbesehen hinnahm, künstlerisch gestaltet hat, ob seine Erzählung klar und anschaulich und künstlerisch vollendet ist oder nicht. Mögen andere, z. B. Kulturhistoriker, aus dem Decamerone herauslesen, was sie wollen, für den Ästhetiker existiert nur das Kunstwerk als Kunstwerk. Nur dieses hat er zu beurteilen, und das kann er nur, wenn er sich fragt, ob er es ästhetisch geniessen kann oder nicht. Hic Rhodus, hic salta!

Die Richtigkeit dieses Standpunkts für den ästhetischen Litterarhistoriker ergiebt sich schon daraus, dass nichts so sehr gewechselt hat, wie die moralischen Anschauungen, und dass selbst die Meisterwerke der Litteratur in dieser Beziehung auf einem ganz verschiedenen Boden stehen. Aristophanes, Hans Sachs und die englischen Vorgänger Shakespeares konnten sich Gemeinheiten und Roheiten auf der Bühne erlauben, die das französische Publikum in der Zeit Ludwigs XIV. entrüstet zurückgewiesen hätte. Und die französische Romanlitteratur in der Zeit Ludwigs XV. und der Regentschaft hat Schilderungen sexueller Verhältnisse aufzuweisen, die man heutzutage selbst in Neudrucken mit Goldschnitt und zier-

lichen Vignetten keiner anständigen Dame auf den Tisch legen kann. Und die Philistermoral Gottscheds wird kein Mensch von einem Dichtergenie verlangen, dessen Zeitgenosse Friedrich Nietzsche gewesen ist. Wie könnten wir auch poetische Schöpfungen der Vergangenheit ästhetisch geniessen, wenn wir bei ihrer Beurteilung fortwährend unseren persönlichen Moralkodex verschieben, heute den Massstab von Kants kategorischem Imperativ, morgen den von Nietzsches Jenseits von Gut und Böse anlegen wollten? Nicht darauf kommt es an, heute moralisch so, morgen so zu denken, sondern sich mit dichterischer Phantasie so lebhaft in die verschiedensten Auffassungen zu versetzen, dass man sie auch dann versteht und würdigt, wenn man sie nicht teilt. Gerade das ist ja der ungeheure Wert der Kunst, dass man zeitweise, vermöge der starken Illusion, der man sich hingiebt, ganz aus sich selbst heraustritt und ein anderer wird. Gerade das ist das Erhebende der Poesie, dass sie unsere Seele weitet, uns fähig macht, alles zu verstehen und alles zu verzeihen.

Danach wird man ja beurteilen können, was ich von dem Standpunkt halte, der sich noch neuerdings in den Worten ausgesprochen hat: „Das Moralische ist der höchste Massstab der künstlerischen Thätigkeit." „Das Gute ist das höchste Ziel, dem das künstlerische Schaffen zu dienen hat." „Die Kunst ist letzten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Wege zum Guten zu fördern." „Die Kunst soll sich letzten Endes als im Dienst des Guten stehend, als Mitarbeiterin an der sittlichen Vertiefung und Läuterung der Menschheit fühlen."

Man fragt sich, ob denn Schiller umsonst die Worte geschrieben hat: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form alles thun. Denn durch die Form (wir würden sagen die Illusion) allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt nur auf einzelne Kräfte gewirkt. . . Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff (d. h. den Inhalt) durch die Form vertilgt." Und: „Die wohlgemeinte Absicht, das Moralische überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmässige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künstlern einen recht hohen Rang anzuweisen, vertrieb man sie aus ihrem eigentümlichen Gebiete, um ihnen einen Beruf aufzudrängen, der ihnen ganz fremd und ganz unerträglich ist. Man glaubt ihnen einen grossen Dienst

zu erweisen, indem man ihnen anstatt des frivolen Zwecks zu ergötzen einen moralischen unterschiebt. Ist der Zweck moralisch, so fällt eben das Vergnügen weg, das Spiel verwandelt sich in Ernst. Und doch ist es gerade das Spiel, wodurch die Kunst das Geschäft am besten vollführen kann. Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohlthätigen Einfluss auf die Sittlichkeit haben. Aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen."

Man wird danach verstehen, dass die Illusionsästhetik sich als die konsequente Fortbildung der Ästhetik unserer klassischen Dichter ansieht. Kant und Schiller sind bei der Entwickelung dieser Gedanken freilich auf halbem Wege stehen geblieben, indem sie durch eine transzendentale Hinterthür doch wieder das Moralische, das besonders Kant seiner ganzen Natur nach nicht entbehren konnte, in die Ästhetik einschmuggelten. Da wir alle transzendentalen Voraussetzungen, überhaupt jede Metaphysik beiseite lassen, sind wir in der angenehmen Lage, den von Kant und Schiller angedeuteten Gedanken konsequent durchdenken zu können.

Die moderne Inhaltsästhetik geht zwar ihrem eigenen Geständnis nach nicht von der Metaphysik aus, sondern entwickelt ihre Begriffe rein psychologisch. Dennoch hält sie den moralischen Nebengedanken fest, der sich wohl bei Kant als notwendige Konsequenz aus seinem metaphysischen System ergab, bei den Neueren aber völlig in der Luft steht. Und wenn man in dieser Vermischung des Moralischen und Ästhetischen neuerdings sogar so weit gegangen ist, zu behaupten, „dass es moralische Regungen seien, durch die der ästhetische Eindruck charakterisiert wird", und wenn man auf diesem Wege wieder zu dem platonisch-schillerischen Begriffe der „schönen Sittlichkeit" kommt, die schliesslich nichts anderes als die *καλοκἀγαθία* der alten Griechen ist, so weiss ich wirklich nicht, wie man hoffen kann, auf diese Weise Klarheit in die Dinge zu bringen. Man kann keinen Pfannkuchen backen, wenn man nicht zuvor die Eier zerschlagen hat. Und eine Ästhetik, die zwar nicht mehr an die platonische Ideenlehre glaubt, aber doch die ästhetischen Konsequenzen derselben festhält, von der kann man gewiss nicht sagen, dass sie aus einer besonders einheitlichen Lebensanschauung hervorgegangen wäre. Entweder man ist in der Ästhetik Empiriker oder man ist es nicht. Ist man es, oder macht

man den Anspruch es zu sein, so geht einen die platonische Idee des „Schönguten“ nichts an, sondern nur das Thatsächliche der Kunstgeschichte. Und dieses beweist, dass die Kunst durchaus nicht immer moralische Absichten gehabt hat, ja dass die grössten Künstler aller Zeiten die moralische Absicht geradezu verworfen haben.

Diese halbe Auffassung, die womöglich alle Theorien in sich vereinigen möchte, gerade deshalb aber zu keiner Einheitlichkeit kommt, spricht sich auch in der Forderung aus, dass die Poesie nicht jede Sünde darstellen dürfe, sondern nur die „typische“. Aber was ist eine typische Sünde? Heisst typisch nur mehr oder weniger häufig? Dann ist Ehebruch und die sexuelle Liebe zweier unverheirateter Personen gewiss eine typische Sünde. Ist Madame Bovary eine typische Sünderin, Hedda Gabler aber nicht? Ist Nechljudoff ein typischer Sünder, Raskolnikow aber nicht? Wo fängt in der Sünde das Typische an und wo hört das Individuelle auf? Und könnte man nicht mit demselben Recht sagen, die Poesie habe die individuelle Sünde darzustellen, die aus ganz besonderen Bedingungen hervorgeht, weil diese uns mehr interessiert und uns deshalb auch in höherem Masse in Illusion versetzt?

Oder man will das Mass der Sündhaftigkeit einschränken. „Ein Dichter, der uns nur oder fast nur Willensohnmacht oder Willensverderbtheit zeigt und das Gute überall oder fast überall zu äusserer oder innerer Niederlage führt, wird der Bedeutung des menschlichen Lebens nicht in dem Grade gerecht wie ein Dichter, der auch die Macht des Idealen in seinen Dichtungen zum Ausdruck bringt.“ Aber giebt es überhaupt Dramen oder Romane, in denen nur schlechte, unmoralische oder schwache Menschen vorkommen? Ich kenne keine und vermute auch, dass kein besserer Dichter auf den Gedanken kommen wird sie zu schreiben. Und zwar einfach deshalb, weil er ganz gut weiss, dass ein Kunstwerk ohne einen gewissen Wechsel und Kontrast nicht wirken kann. Ob aber in einer poetischen Schöpfung die düsteren oder die hellen Farben überwiegen, das kann die Ästhetik ruhig dem Temperament des Dichters überlassen.

Es giebt pessimistische und optimistische Dichter. Seidels Leberecht Hühnchen und Dostojewskis Totenhaus konnten nicht gut von demselben Dichter geschrieben werden. Ein Pessimist wird natürlich geneigt sein, die Sünde häufiger und rücksichtsloser darzustellen als ein Optimist. Dem Ästhetiker kann das völlig

einerlei sein. Er fragt nur, ob der Dichter seine Lebensanschauung, auf die er für seine Person einen besonderen Wert legt, illusionsmässig zur Darstellung gebracht hat. Ob die Sünde im Leben häufiger oder weniger häufig vorkommt, ob das Gute und das Schlechte in der Wirklichkeit in dieser oder jener Mischung auftritt, ist für das einzelne Kunstwerk völlig gleichgültig. Denn keines will ja ein Bild der gesamten Welt, des gesamten Lebens aufrollen, höchstens einen Ausschnitt aus dem Leben geben. Ob dieser Ausschnitt vorwiegend schön oder hässlich, fromm oder sündhaft ist, das hängt von dem gewählten Thema ab. Ist dieses derart, dass die pessimistische Stimmung überwiegend hervortreten muss, so wäre es ein Fehler, wenn sie nicht sehr stark betont würde. Vielleicht wird der ästhetisch weniger gebildete Leser oder Zuschauer durch eine solche Dichtung niedergedrückt. Dann steht es ihm frei, sich aus dieser Stimmung durch das wirkliche Leben wieder herausreissen zu lassen oder ein anderes Kunstwerk zu geniessen, das ihn in die entgegengesetzte Stimmung versetzt. Die Griechen liessen auf die Tragödie das Satyrspiel folgen, Shakespeare fügte den Narren in die tragische Handlung ein. Und deshalb konnten sie Sünde und Unglück in so furchtbarer niederschmetternder Weise häufen, dass der schwache moderne Beschauer unter ihrer Wucht schier zusammenzubrechen glaubt.

Nimmt man aber den ganzen Dichter, so wird man freilich seine Grösse auch davon abhängig machen, ob er mehr oder weniger Register zur Verfügung hat, ob er bei der Schilderung des Guten ebenso glaubwürdig ist wie bei der des Schlechten. Wer ewig lächelt und die Welt immer durch ein rotes Glas ansieht, wird uns ebenso einseitig vorkommen wie der, der ewig weint und sein Haupt immerwährend mit Asche bestreut. Die wahre dichterische Kraft besteht eben darin, dass der Dichter sich in alles versetzen kann, das Sympathische und das Unangenehme, das Schöne und das Hässliche, das Gute und das Schlechte. Homo sum, nil humanum a me alienum puto! soll sein Wahlspruch sein. Und der Dichter, der überhaupt eine starke Illusionskraft hat, der hat meistens auch die Fähigkeit, diese in den verschiedensten Richtungen zu bethätigen. Je mehr Menschen, Charaktere, Ereignisse, Gefühle, Stimmungen in ihm stecken, um so grösser ist er. Aber wie er in einem einzelnen Werke von dieser Vielseitigkeit Gebrauch machen will, das ist seine Sache. Darüber ist er nur sich selbst Rechenschaft schuldig.

Daraus ergiebt sich nun auch, was ich von der sogenannten

„Antinomie“ halte: „Die Forderung, dass die Kunst das menschlich Bedeutungsvolle (soll heissen das dem Menschen Interessante) darstelle, verlangt, dass auch solche Stoffe behandelt werden, die uns ihrem Inhalt nach mit vorwiegend unlustvollen Gefühlen erfüllen. Und doch ist andererseits das ästhetische Betrachten nur dann ein vollkommenes, wenn der dargestellte Inhalt endgültig das Gemüt in Gleichgewicht und Befriedigung versetzt. Das ästhetische Betrachten kommt vollkommen nur dann zustande, wenn der dargestellte Inhalt das Gemüt, wenn auch nicht durchweg, so doch endgültig mit Befriedigung erfüllt.“ Da diese Bedingung gar nicht auf alle grossen Dichtungen passt, ist der Satz schon dadurch widerlegt.

Die Erkenntnis, dass es mit der Forderung des Moralischen in der Kunst nichts sei, hat endlich dazu geführt, es ganz durch das Ethische zu ersetzen. Denn dieser Begriff ist so hübsch weit und dehnbar, dass man unter ihm alles begreifen kann, was sich überhaupt auf das geistige Leben bezieht, wie ja schon das Wort moralisch im 18. Jahrhundert vielfach im Sinne von „geistig“ gebraucht wurde. Diese freiere Deutung des Wortes ist besonders heutzutage allgemein gebräuchlich, wo man es nicht mehr für die Aufgabe der Ethik hält, Normen des sittlichen Handelns aufzustellen, sondern die relative Berechtigung der verschiedenen ethischen Standpunkte der verschiedenen Zeiten nachzuweisen. Diese relativistische Auffassung hat dann schliesslich dazu geführt, die Ethik gar nicht mehr auf die Frage nach dem Sollen und Nichtsollen, nach dem Gut und Böse zuzuspitzen, sondern sie als die Lehre von allen Trieben, Affekten, Leidenschaften, Willensrichtungen u. s. w. zu fassen, die das Aktive im Menschen, seinen Charakter, seine Persönlichkeit bestimmen. Und da sagt man dann, mit diesem Ethischen hinge das Ästhetische eng zusammen. Da der wahrhaft grosse Künstler seine ganze Persönlichkeit in sein Kunstwerk hineintrage, gewissermassen sein ganzes Ich in dasselbe ausströmen lasse, und da auch der Geniessende in geistigen Rapport zu der Persönlichkeit des Künstlers trete, sich geistig mit ihm eins fühle, so sei eben doch schliesslich die ethisch-sittliche Persönlichkeit des Künstlers das Ausschlaggebende für den Wert seiner Werke, für den ästhetischen Genuss, den man an ihnen habe.

Aber das ist ja ganz selbstverständlich und auch soviel ich weiss niemals bestritten worden. Wenn mit dieser Forderung nichts anderes gesagt sein soll als dass der Dichter menschliche

Triebe, Affekte, Leidenschaften, Willensrichtungen haben müsse, so ist das eine Binsenweisheit, die man sich hätte sparen können. Denn die hat ja jeder Mensch, und wir haben sogar gesehen, dass der grosse Künstler sie stärker haben muss als andere Menschen. Man kann also mit dieser Bestimmung streng genommen nur meinen, dass der Künstler eine bestimmte ethische Richtung haben, ein ganzer Kerl, ein einheitlicher konsequenter Charakter sein müsse.

Aber das ist ja in gewisser Weise auch der Verbrecher, wenigstens der, der es voll und ganz ist. Man kann also, wenn man mit dieser Bestimmung überhaupt etwas Vernünftiges sagen will, nur meinen, dass diese ethische Richtung nach der guten Seite liegen muss. Und damit wären wir wieder beim Moralischen angelangt. Nun ist es ja wohl selbstverständlich, dass ein grosser Dichter kein gemeiner Verbrecher sein kann. Denn ein solcher wird nach der Art seiner Gewohnheiten und seiner Gefühlsdisposition niemals im stande sein, auf die Besten seiner Zeit und Nation so zu wirken, wie es vom Dichter verlangt wird. Überdies schwächt das Laster die geistige Spannkraft, die jeder braucht, der geistig schaffen will.

Aber muss der Künstler darum notwendig ein einheitlicher Charakter im guten Sinne sein? Die Beispiele, die ich früher angeführt habe, beweisen leider, dass das nicht immer der Fall ist. Und es fragt sich überhaupt, ob es als Regel angenommen werden darf. Gerade die künstlerische Thätigkeit mit ihren starken Forderungen an die Illusionskraft formt den Charakter häufig so, dass er diese Stetigkeit nicht hat, sondern im Gegenteil eine starke Verwandlungsfähigkeit zeigt. Ein Schauspieler, der heute diese, morgen jene Rolle spielt, verliert schliesslich, wie die Erfahrung lehrt, alle scharf ausgeprägten Charakterzüge. Und mutatis mutandis gilt das auch vom Dichter. Männer wie Shakespeare, Byron, Heine, R. Wagner muss man sich in ethischer Beziehung ausserordentlich weich, biegsam und verwandlungsfähig denken. Gerade das gehörte zu ihrer Natur, sonst wären sie ja keine Künstler gewesen. Künstler sind meist sensible, impressionable Naturen, die sich von zufälligen Ereignissen bestimmen lassen, in ihren Gefühlen leicht und rasch umschlagen, auf die man sich deshalb auch nicht immer verlassen kann. Ihr Wesen besteht eben gerade in der Vielseitigkeit ihres Gefühlslebens. Die Forderung, einen ethisch einheitlich gerichteten Charakter zu haben, ein ganzer Kerl zu sein, darf man gerade an sie am allerwenigsten stellen.

Natürlich wird ein Künstler neben den Charakteren, die er darstellen, in die er sich also vermittelst der Illusion versetzen muss, auch seinen eigenen Charakter haben. Und dieser wird wenn auch in den meisten Fällen gemischt, so doch im ganzen wahrscheinlich vorwiegend gut sein. Wie er aber im einzelnen sein muss, welche Mischung der verschiedenen Eigenschaften bei ihm vorherrschen sollte, darüber hat die Ästhetik keine Gesetze aufzustellen. Wollte sie das thun, so hiesse das ungefähr dasselbe wie wenn man eine Violinschule mit den Worten anfangen wollte: Der grosse Violinspieler muss sich wöchentlich zweimal baden und stets reine Wäsche tragen. Gewiss wäre das sehr schön, aber es hängt doch eigentlich nicht mit seiner Kunst zusammen.

In einem allerdings soll der Künstler einen einheitlich gerichteten Charakter haben, nämlich in dem was sich auf die Prinzipien seiner Kunst bezieht. Das was er in der Kunst für richtig hält, davon soll er nicht weichen und wanken. Auf dem was in der Kunst seinem Wesen, seiner spezifischen Begabung entspricht, soll er beharren, kein Misserfolg, kein Spott, keine Anfeindung soll ihn daran irre machen. Das ist sein Charakter, sein ethisches Gesetz. Und dieses Gesetz haben die Grossen in der Kunst auch alle befolgt. Sie waren vielleicht im Leben unliebenswürdige, reizbare, unzuverlässige Menschen, in den Dingen dieser Welt haltlos wie ein Rohr im Winde, unfähig sich den Satzungen von Recht und Sitte, den Forderungen der Gesellschaft zu fügen. Denn die Moral des guten Staatsbürgers, des Beamten und des Offiziers, der sich immer gleich bleibt, alle seine Neigungen einer höheren Autorität unterordnet, war nicht die ihre. Aber in dem Einen was dem Künstler notthut waren sie fest und unwandelbar, den Idealen ihrer Kunst blieben sie immer treu.

Es steht natürlich jedermann frei, in einem Künstler auch den Menschen zu beurteilen. Denn der Künstler ist nicht nur Künstler, sondern auch Mensch, man kann ihn nicht in zwei Teile auseinanderreissen. Nur sollte man sich klar machen, dass das auf einem anderen Blatte steht. Wenn es also einmal möglich ist, was keineswegs immer zutrifft, die ethische Überzeugung eines Dichters aus den Worten und Thaten seines Helden herauszuerkennen, so mag man sie auch ethisch beurteilen, falls man sich nur klar darüber bleibt, dass sein Wert als Künstler davon nicht berührt wird. Wo man aber nicht genau weiss, ob sich der Dichter mit seinem Helden identifiziert, da sollte man das

moralische Urteil überhaupt ganz beiseite lassen. Noch niemand ist es eingefallen, den Charakter Shakespeares nach Richard III., den Goethes nach Clavigo, den Sudermanns nach Walter Janikow, oder den Hauptmanns nach Johannes Vockerath zu bestimmen. Höchstens kann man sagen, dass etwas von allen diesen Charakteren in den betreffenden Dichtern darinstecken musste, wenn sie sie so schildern wollten, wie sie sie geschildert haben. Aber das hängt eben mit der allgemeinmenschlichen Gefühlsfähigkeit aller grossen Dichter zusammen. Die Menschen, die sie im Bilde schaffen, müssen alle Fleisch von ihrem Fleisch, Blut von ihrem Blut sein, wenn sie wirklich leben sollen. Der künstlerische Schöpfungsakt ist kein Zusammenbrauen des Homunculus in der chemischen Retorte.

Nur eine Charaktereigenschaft dürfen Dichter, besonders dramatische nicht haben. Sie dürfen keine Fatalisten oder Deterministen sein. Die Lehre, dass der Mensch keinen freien Willen habe, dass ihm sein Schicksal vorgezeichnet sei, ist, so sehr sie vom höheren philosophischen Standpunkt aus richtig sein mag, lähmend für das Individuum und hindernd für den Gang der dramatischen Handlung. Man kann das Handeln der Menschen nur dann glaubwürdig und anschaulich schildern, wenn man sie für ihre Worte und Thaten verantwortlich sein lässt. Und wenn der Dichter auch persönlich die Überzeugung hat, dass der Mensch ein Spielball in der Hand höherer Mächte ist, so muss er sich doch während er dichtet in die Illusion der menschlichen Willensfreiheit und Verantwortlichkeit versetzen. Was wäre die dramatische Poesie, wenn man das Gewissen aus ihr streichen wollte!

ZWANZIGSTES KAPITEL
DIE ANFÄNGE DER KUNST

So unanfechtbar auch die Loslösung des ästhetischen Genusses vom Inhalt in logischer und psychologischer Hinsicht ist, so wenig ist es doch nach dem Früheren möglich, das Künstlerische und das Allgemeinmenschliche in der Praxis scharf voneinander

zu trennen. Und zwar einfach deshalb, weil der Mensch nicht in mehrere streng voneinander geschiedene Wesen zerfällt, deren eines nichts vom anderen wüsste, sondern weil alle seine Gefühlssphären, seine psychischen Kräfte schliesslich doch — gewissermassen vermöge einer Personalunion — in eine Einheit, das was wir Seele nennen, zusammenmünden. Und gerade die Kunst ist diejenige seiner Thätigkeiten, in der sich diese Verbindung am deutlichsten offenbart, da sie, wie Schiller ganz richtig erkannte, im Gegensatz zu allen anderen Thätigkeiten nicht auf einzelne Seiten der menschlichen Seele, sondern auf den ganzen unteilbaren Menschen einwirkt. Wenn man also auch daran festhalten muss, dass psychologisch gefasst der unmittelbare Lustwert der Kunst nicht auf dem Inhalt, sondern auf der Illusion beruht, so hängt doch andererseits ihr biologischer Wert für den Menschen so sehr von ihrem Inhalt ab, dass man wohl begreift, wie die Ästhetik das wahre Verhältnis so lange verkennen konnte.

Die Wichtigkeit des Inhalts für die ästhetische Anschauung ist uns aus vielen Thatsachen offenbar geworden. Vor allen Dingen daraus, dass es Menschen giebt, bei denen ästhetische Scheingefühle und wirkliche Gefühle gar nicht streng voneinander unterschieden sind. Zwischen dem Backfisch, der einen Roman deshalb gut findet, weil „sie sich am Ende kriegen“ und schlecht, weil der Held ein Lüstling ist oder die Verlobung wieder zurückgeht, und dem feingebildeten Litterarhistoriker, der einem Hauptmann die Palme reicht, weil er in seinem Fuhrmann Henschel einen widerwärtigen Inhalt künstlerisch bezwungen, in eine höhere ästhetische Sphäre emporgehoben hat, giebt es zahllose Übergänge. Die meisten Menschen werden auf keinem dieser extremen Standpunkte stehen, sondern eine Zwischenstellung zwischen ihnen einnehmen. Sie werden bei ihrem ästhetischen Genuss nicht ganz vom Inhalt abstrahieren und doch auch nicht zugeben, dass der Wert eines Kunstwerkes von der Annehmlichkeit seines Inhalts abhänge. Das ist schon ein Beweis, dass die Qualität des Inhalts doch in gewisser Weise in den ästhetischen Genuss hineinspielt, was ja auch nicht anders sein kann, da der Inhalt doch auch ein Element einer der beiden Vorstellungsreihen ist, die beim ästhetischen Genuss miteinander wechseln.

Es giebt eine Menge Anzeichen dafür, dass dieses Hineinspielen des Inhalts in den ästhetischen Genuss eine allgemeinere Erscheinung ist, die eine empirische Ästhetik nicht einfach bei-

seite schieben darf. Die Urteile bedeutender Berufsschauspieler, die darauf hinauslaufen, dass sie beim Spiel die Gefühle, die sie zu haben vorgeben, wirklich erleben, die sinnlichen Gefühle, mit denen viele Menschen das Nackte in der Kunst anschauen, die Thatsache, dass manche Zuschauer in der Tragödie weinen, das leichte Umschlagen des Spiels in Ernst bei Kindern und Erwachsenen, alles das sind Dinge, die sich nicht einfach wegleugnen lassen.

Bei den meisten dieser Erscheinungen kann man aber sehr leicht beweisen, dass die rein ästhetische Auffassung, bei der das inhaltliche Gefühl ausgeschieden bleibt, den höheren vollkommeneren Standpunkt repräsentiert, denjenigen, den der Mensch erst infolge einer späteren reiferen Kunstanschauung erreicht. Dafür lässt sich auch sonst manches geltend machen. Besonders die verschiedene Schätzung der Tanzarten. Wir haben gesehen, dass von allen Tänzen der gewöhnliche Rundtanz derjenige ist, der den Namen Kunst am wenigsten verdient, während andere wie der Serpentintanz der höheren Kunst wenigstens nahe stehen. Und als wesentlichen Unterschied zwischen beiden fanden wir, dass jener infolge der unmittelbaren körperlichen Berührung der Geschlechter einen ausgesprochen sinnlichen Charakter hat, während es sich bei diesem um eine praktisch uninteressierte Anschauung schöner Linien und Farben handelt.

Zwischen diese beiden Arten schieben sich die übrigen in der Weise ein, dass sie entweder der einen oder der anderen näher stehen, und man wird nicht leugnen, dass der künstlerische Charakter eines Tanzes für unser Gefühl um so deutlicher hervortritt, je mehr er von der Sinnlichkeit losgelöst erscheint. Der Kontretanz gilt uns für künstlerischer als der Rundtanz, das Ballet für unkünstlerischer als der Serpentintanz oder gar der feinere Charaktertanz. Dabei ist doch klar, dass diese ganze Kunst ihre Entstehung der Sinnlichkeit verdankt, dass sie ursprünglich nichts anderes als ein rhythmisch geordnetes Liebesspiel ist.

Alle diese Erscheinungen legen die Vermutung nahe, dass sich in diesem Unterschied eine Entwickelung ausdrücke, in dem Sinne, dass alle ästhetischen Gefühle aus ursprünglichen Ernstgefühlen hervorgegangen seien, die sich aber im Laufe der Zeit zu Scheingefühlen abgeklärt hätten. Wenn es thatsächlich der höhere ästhetisch reifere Standpunkt ist, dass man sich nicht selbst in die Dinge einfühlt, sondern sie rein objektiv, d. h. mit ästhetischer Uninteressiertheit anschaut, so liegt es nahe anzunehmen, dass

diese ästhetische Uninteressiertheit sich erst allmählich ausgebildet oder wenigstens in der Reinheit entwickelt habe, in der sie uns jetzt beim höheren Kunstgenuss entgegentritt. Und es wäre nicht unmöglich, dass der ontogenetischen Entwickelung in dieser Beziehung eine phylogenetische entspräche, derart dass auch auf der primitiven Stufe der menschlichen Entwickelung jene Vermischung des Kunstgenusses mit den realen Interessen des Lebens anzunehmen wäre, dass sich aber mit der Zeit aus ihr eine rein ästhetische Anschauung entwickelt hätte. Dann würde sich auch erklären, dass das Verhalten der meisten Menschen, je nach der ästhetischen Bildung, über die sie verfügen, ein gemischtes ist, ein Zwischenstadium zwischen der roh materiellen und der vergeistigten ästhetischen Auffassung der Kunst. Das Ziel der Entwickelung wäre die volle Loslösung des ästhetischen Genusses von den realen Interessen des Lebens, die „Ästhetisierung" der Ernstgefühle, wie ich es nennen will. Dieses Ziel würde aber nicht von allen Menschen in gleicher Weise erreicht. Die meisten von ihnen blieben vielmehr auf halbem Wege stehen, indem sie in die ästhetische Anschauung immer bis zu einem gewissen Grade auch ihre realen Interessen einmischten.

Dieser historische oder entwickelungsgeschichtliche Standpunkt liesse sich besonders dann überzeugend begründen, wenn man nachweisen könnte, dass der primitive Mensch in der Art seines ästhetischen Verhaltens diese Verbindung noch deutlich zeigte. Das ist nun in der That der Fall, und gerade deshalb haben die Naturvölker für den Ästhetiker besonderes Interesse, weil sich bei ihnen die Abhängigkeit der Kunst vom praktischen Leben noch vielfach nachweisen lässt. Sie zeigen ihm, dass das, was er aus dem jetzt vorliegenden Thatbestande der Kunst als ihr Wesen ermittelt hat, durchaus nicht das Wesen aller und jeder Kunst ist, sondern dass es eine Kunstauffassung gegeben hat und — bei ästhetisch ungebildeten Menschen — noch jetzt giebt, der das Kennzeichen der Uninteressiertheit fehlt, das wir als charakteristisch für die reif entwickelte Kunst ansehen. Und er wird daraus den Schluss ziehen, dass die ästhetischen Scheingefühle sich erst allmählich, unter dem Einflusse der früher charakterisierten Kulturverhältnisse, aus den Ernstgefühlen entwickelt haben. Diesen Prozess müssen wir nun durch Betrachtung der primitiven Kunst nachzuweisen suchen.

Man hat früher vielfach angenommen, der Mensch habe auf der frühesten Stufe seiner Entwickelung noch keine Kunst besessen, er sei vielmehr damals noch ganz mit der Gewinnung seines

Lebensunterhalts beschäftigt gewesen. Erst nachdem er den schwersten Kampf ums Dasein hinter sich gehabt und es zu einer gewissen Behaglichkeit des Daseins gebracht habe, sei er auf den Gedanken verfallen, mehr zu thun als unbedingt notwendig war, d. h. zunächst seinen Körper und sein Gerät zu schmücken.

Diese Auffassung hat sich indessen längst als unhaltbar erwiesen. Die Untersuchungen über die Kunst der Naturvölker und des Menschen der Quartärzeit haben vielmehr gezeigt, dass schon auf dieser frühen Stufe die Künste bekannt waren, und zwar nicht nur Tanz und Körperschmuck, die beide leidenschaftlich geübt wurden, sondern auch Musik und bildende Kunst, ja sogar die Anfänge der Poesie. Man könnte freilich sagen, dies sei nicht die allererste Stufe der künstlerischen Entwickelung, sondern nur die erste uns erkennbare. Ihr sei eine noch frühere Stufe vorausgegangen, über die uns zwar die Zeugnisse fehlten, die aber kunstlos zu denken sei. Aber ein solcher Einwand würde dadurch entkräftet, dass schon die Tiere wie wir gesehen haben das Spiel und die Kunst kennen, wenn auch eine Kunst niederer Art. Daraus geht wohl mit einiger Sicherheit hervor, dass auch der Mensch schon bei seinem ersten Auftreten eine gewisse Kunst gehabt hat. Er hat damals zum mindesten schon alle die Illusionsspiele und Künste gekannt, die wir bei den höher organisierten Tieren kennen gelernt haben, also Sehspiele, Hörspiele, Bauspiele, Kampfspiele, Jagdspiele, Liebesspiele, die Anfänge der Musik, des Tanzes und der Ornamentik. Was er neu hinzubrachte, waren die Malerei und Plastik, die Schmückung des eigenen Körpers und die Anfänge der Poesie. In allem übrigen brauchte er nur die Keime weiter zu entwickeln, die schon seine tierischen oder halbtierischen Vorfahren gelegt hatten.

Diese frühe Pflege der Kunst erklärt sich daraus, dass die Kulturverhältnisse, die heutzutage die Kunst als Ergänzung der Wirklichkeit notwendig machen, bis zu einem gewissen Grade schon beim ersten Auftreten des Menschen vorhanden waren. Das erscheint vielleicht im ersten Augenblick überraschend. Denn der primitive Mensch muss doch in gewisser Weise eine vollständigere Existenz gewesen sein als der Kulturmensch von heutzutage. Er befriedigte alle seine Bedürfnisse in eigener Person, verschaffte sich alles durch die Arbeit seiner Hände. Er jagte und hatte dadurch körperliche Bewegung, konnte seine Sinne fortwährend bethätigen, lebte im engsten Bunde mit der Natur, ass und trank und

pflanzte sich fort, so wie es ihm Bedürfnis war und Vergnügen bereitete.

Aber selbst diese primitiven Thätigkeiten konnte der Mensch nicht jederzeit nach Belieben vollziehen. Er konnte nicht immer auf die Jagd gehen und sich energisch bewegen. Zwischen die Perioden des materiellen Genusses und der Lebensfreude schoben sich die der Ruhe und des Mangels ein. Auch der primitive Mensch wurde krank und starb. Auch auf dieser Stufe gab es Kinder und Erwachsene, von denen die ersteren vieles nicht erleben konnten, was den letzteren vergönnt war. Auch unter den primitiven Menschen gab es Fähigere und Unfähigere, solche die während die anderen in den Kampf und auf die Jagd zogen zu Hause bleiben mussten. Von jeher herrschte der Unterschied der Geschlechter, das Kommen und Gehen der Jahreszeiten mit der wechselnden Thätigkeit, die sie verlangen und erlauben, wobei während der einen die Kräfte ruhen, die während der anderen angestrengt und bethätigt werden.

Kurz und gut, auch der primitive Mensch hatte zuweilen ein Ergänzungsbedürfnis, eine Sehnsucht nach Vervollständigung seines wechselnden, schwankenden und lückenhaften Daseins. Und deshalb bildete er eine Kunst aus, entwickelte er die ästhetischen Bedürfnisse, die sich schon auf niederer tierischer Stufe ausgebildet hatten, immer weiter, bis sie zu höheren künstlerischen Formen führten.

Mit der Ausbildung der Kunst ging schon auf dieser Stufe eine Trennung von Künstlern und Publikum Hand in Hand. Nicht in dem Sinne, dass sich gleich von vornherein ein Stand von Künstlern ausgebildet hätte, die die Kunst besorgten, während die anderen nur ihr Publikum gewesen und sonst ihren gewöhnlichen Lebensinteressen nachgegangen wären. Sondern vielmehr in dem Sinne, dass bei jeder künstlerischen Produktion diejenigen Menschen, die zu gewissen Ernstthätigkeiten keine Gelegenheit hatten und ausserdem in formaler Beziehung begabt waren, ihrem instinktiven Drang gehorchend Kunstwerke schufen, die den anderen durch das Spiel der Scheinvorstellungen und Scheingefühle, die sie veranlassten, zu einer Ergänzung ihres lückenhaften Daseins verhalfen. Diese Trennung zwischen Künstler und Publikum finden wir in ihren Anfängen schon bei den Tieren, z. B. bei den Kampfspielen der Ameisen und Kampfläufer, wir dürfen sie also auch beim primitiven Menschen voraussetzen. Aber anfangs waren die Künstler gewiss noch nicht Berufskünstler, sondern man wird annehmen

müssen, dass jeder Mensch, wie ihn der Geist trieb, die primitive Scheinthätigkeit, die er und andere zu ihrer Ergänzung nötig hatten, ausübte, und dass sich daraus erst allmählich ein Berufskünstlertum entwickelt hat. Und zwar ist es sehr wahrscheinlich, dass sich zu Berufskünstlern ursprünglich vorzugsweise diejenigen hergaben, die durch körperliche Fehler an einer vollen Ausübung ihrer ernsthaften Funktionen gehindert waren. Hephäst, der Künstler unter den Göttern, hinkt, Homer ist blind, Äsop buckelig. Das sind symbolische Ausdrucksformen der allgemeinen Empfindung, dass der Künstler und Dichter im Leben sehr oft nicht so kann wie er will, und dass er sich eben deshalb Scheingefühle erzeugen muss, die er weiterhin auch auf andere überträgt. Wer in seiner Jugend gekämpft und gejagt hat, aber in seinem Alter dazu nicht mehr fähig ist, der singt die Gefahren der Jagd und die Thaten kühner Helden und erinnert sich dabei seiner eigenen abenteuerreichen Jugend. Er stellt sich Angst, Gefahr, Mut, Kühnheit, Geschicklichkeit, Triumph u. s. w., die er nicht mehr selbst erleben kann, wenigstens in der Illusion vor. Wer wegen Altersschwäche — oder zu zarter Jugend — zu Hause bleiben muss, wenn die Männer in den Kampf ziehen, der schafft sich daheim eine Scheinwelt, mit der er sich und die anderen Zuhausegebliebenen für den Ausfall an Leben, der sie betroffen hat, tröstet. Und so ist es wohl klar, dass sich schon auf dieser Stufe eine Kunst entwickeln musste, deren Hauptreiz auf dem Inhalt als solchem beruhte. Aber allmählich verlor sich dieser aktuelle Reiz. Die Kunst bildete sich weiter aus, erstreckte sich auf alle Lebensverhältnisse, erhielt eine grössere allgemeinere Bedeutung und jeder gewöhnte sich, sie zu geniessen, auch der, der nicht gerade nach einer unmittelbaren Ergänzung seines lückenhaften Lebens verlangte.

Über die Kunst des primitiven Menschen sind wir durch zwei Arten von Quellen unterrichtet, erstens durch die prähistorischen Funde der quartären Schichten, die Produkte der Eis- und Rentierzeit, und zweitens durch die Gewohnheiten der primitiven Jägervölker, der Australneger, Buschmänner, Feuerländer, der Indianer Centralbrasiliens, der Wedda von Ceylon, der Mincopie auf den Andamanen, der Aleuten, der Eskimos u. s. w. Allerdings ist die Kulturstufe, die uns diese zeigen, nicht die früheste des Menschen überhaupt. Denn wir wissen jetzt, dass der Mensch schon in der Tertiärzeit gelebt hat, aus der uns doch keine Spuren seiner Kunstthätigkeit erhalten sind. Die Annahme, dass er in dieser Zeit völlig

kunstlos gewesen sei, lässt sich nicht begründen. Im Gegenteil es ist höchst wahrscheinlich, dass er schon damals die Künste, die keine sichtbaren Spuren zurücklassen, z. B. den Tanz, den Körperschmuck, vielleicht auch Anfänge der Musik gehabt hat.

Ein wichtiges Resultat der neueren Forschungen über die primitive Kunst ist das, dass die Verschiedenheit der Rassen ohne wesentlichen Einfluss auf ihren Charakter ist. Die Jägerstämme der arktischen Zone haben fast dieselben Kunstformen wie die der tropischen, abgesehen natürlich von der Verschiedenheit der ihnen zur Verfügung stehenden und von ihnen bearbeiteten Materialien. Nur insofern weichen sie teilweise voneinander ab, als bei einigen von ihnen — ebenso wie bei den spielenden Tieren — einzelne Künste nicht zur Ausbildung gekommen sind, die bei anderen eine Pflege gefunden haben. Wir dürfen daraus schliessen, dass die Kunst ein allgemeinmenschliches Bedürfnis ist, das bei allen primitiven Menschen, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, so doch ungefähr in denselben Formen befriedigt wird, dass also nicht ein Stamm sie vom anderen entlehnt hat, sondern alle Menschen sie in gleicher Weise, auf Grund eines ihnen angeborenen allgemeinmenschlichen Instinkts ausgebildet haben.

Weiterhin haben die neueren Forschungen ergeben, dass die Kunst auf dieser Stufe in keiner besonders engen Verbindung mit der Religion steht. Während diese primitiven Jägerstämme die niedrige Stufe eines rohen Dämonenglaubens noch nicht überwunden haben, sind einzelne ihrer Künste wie Tanz und Körperschmuck schon sehr entwickelt. Diese sowohl wie die Schnitzereien und Gravierungen in harten Stoffen haben einen durchaus profanen Charakter. Allerdings scheint es, dass Tanz, Tättowierung und Bildnerei bei einigen Stämmen früh in eine gewisse Verbindung mit der Religion getreten sind, auch wohl die Form von religiösen Ceremonien angenommen haben. Doch beweist das nicht, dass sie diese Verbindung von Anfang an hatten, sondern nur dass die Religion sich nachträglich ihrer bemächtigt, sie in ihren Dienst gezwungen hat.

Ein weiteres Kennzeichen der primitiven Kunst ist ihre soziale Bedeutung. Besonders der Tanz und die Musik, in gewisser Weise auch die Poesie führen zu einer Ansammlung vieler Stammesmitglieder, oft auch mehrerer Stämme, kurz grösserer Menschenmassen, die sich gemeinsam an den Produktionen einzelner künstlerisch begabter Individuen ergötzen. Der soziale Nutzen der Kunst, den

ich früher hervorgehoben habe, tritt uns also schon auf dieser Stufe entgegen. Da wir nun schon hier den Gegensatz zwischen Publikum und Künstlern in seinen ersten Anfängen haben und nicht alle Zuschauer und Zuhörer in derselben Weise ergänzungsbedürftig sein können, so liegen offenbar schon hier die Bedingungen zur Ästhetisierung, d. h. zur Ausbildung jener ästhetisch objektiven Anschauung vor, bei der nicht mehr der Inhalt als solcher das Entscheidende ist, sondern das Spiel der Phantasie, dem sich die einzelnen Geniessenden hingeben.

Übrigens wird die Kunst auf dieser Stufe keineswegs immer in der Form der Ergötzung grösserer Menschenmassen vollzogen, sondern es giebt daneben auch eine individuelle oder wie man vielleicht besser sagen würde egoistische Kunstübung. Besonders die Musik und die bildende Kunst werden auch zur eigenen Ergötzung des Künstlers ausgeführt. Man kann also durchaus nicht allgemein sagen, dass die Kunst eine Folge sozialer Bedürfnisse sei, sondern höchstens, dass das Bedürfnis des sozialen Zusammenlebens sich der aus rein individuellen psychischen Bedürfnissen hervorgegangenen Kunst bemächtigt und sie seinen Interessen dienstbar gemacht habe.

Deshalb wird man soziale und religiöse Nebenbeziehungen in der primitiven Kunst nur da voraussetzen dürfen, wo sie ganz unzweideutig nachgewiesen werden können. In den meisten Fällen werden die primitiven Kunstformen schon vorher vorhanden gewesen sein, ehe sie von den sozialen Verbänden und den religiösen Vereinigungen in ihrem Sinne ausgenutzt wurden. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir die einzelnen Künste einer kurzen Betrachtung unterziehen.

Am deutlichsten ist die Beziehung der Kunst zu den praktischen Lebensinteressen beim Körperschmuck. Das ergiebt sich schon daraus, dass der Primitive seinen Körper nach seiner eigenen Aussage schmückt, „um den Weibern zu gefallen“. Und zwar ist es dabei charakteristisch, dass die Männer sich auf dieser Stufe mehr schmücken als die Weiber. Das entspricht der entwickelungsgeschichtlich bedeutsamen Thatsache, dass unter den Tieren meistens das Männchen, d. h. der werbende Teil, derjenige ist, der die lebhafteren Farben, die ausdrucksvolleren Formen hat. Es scheint danach, dass das Gefühl der Liebe wie beim Tier so auch beim primitiven Menschen eng mit der Anschauung bestimmter Farben zusammenhängt, d. h. dass der sinnliche Lustwert dieser Farben

durch das mit ihrer Anschauung verbundene Gefühl der Liebe seinen besonderen Charakter erhält.

Eine gewisse Verbindung der Farbenlust mit dem sexuellen Triebe wird sich überhaupt nicht leugnen lassen. Man braucht nur daran zu denken, welche Liebhaberei man selbst in der Zeit der Entwickelung für bunte Shlipse und Mützen gehabt hat. Ich weiss mich z. B. aus meiner eigenen Jugend genau zu erinnern, dass die Gefühle, die ich mit etwa vierzehn Jahren beim Anblick eines bunten Shlipses von bestimmter Farbe hatte, von sexuellen nicht sehr verschieden waren. Beim primitiven Menschen wird diese Verbindung schon deshalb eine besonders enge gewesen sein, weil die dauernden Verzierungen des Körpers, Tättowierungen und Narbenzeichnungen meistens in der Zeit der beginnenden Geschlechtsreife ausgeführt werden.

Auch mit kriegerischen Verhältnissen hängt der Körperschmuck zusammen, indem der Primitive sich beim Auszug in den Kampf ganz besonders lebhaft und grell bemalt. Man wird also auch einen Zusammenhang zwischen bestimmten Farbenempfindungen und den Gefühlen des Mutes, der Kraft, des Stolzes u. s. w. vorauszusetzen haben. Inwieweit man annehmen darf, dass diese Gefühle und die der Liebe durch die Anschauung der betreffenden Farben beim Primitiven unmittelbar geweckt werden, steht dahin. Ich halte es nicht für unmöglich, dass sich auf dieser Stufe der ästhetische Stimmungswert der Farben noch nicht streng von ihrem aktuellen Gefühlswert unterscheidet, dass vielmehr die Anschauung dieser Farben eng mit den Lebensinteressen des Menschen zusammenhängt. So wie ein Stier oder ein Truthahn durch die rote Farbe wirklich erregt und zu bestimmten Handlungen angereizt wird, so könnte man sich auch denken, dass der primitive Mensch durch bestimmte Farben, eine bestimmte Art des Körperschmucks zur Liebe oder zum Mut, zum Hass u. s. w. angetrieben würde. Giebt es doch selbst Kulturmenschen, die beim Anblick bestimmter Farben in eine starke Aufregung geraten. Und da es sich hierbei um Gefühle handelt, die für die Erhaltung der Gattung, den Kampf ums Dasein ausserordentlich wichtig sind, so würde sich leicht erklären, warum der Mensch schon auf dieser Stufe den farbigen Schmuck so sehr liebt. Inwieweit dabei die Assoziation der Farben mit bestimmten Gefühlen schon die Folge einer dem Menschen angeborenen, vielleicht aus der tierischen Stufe übernommenen Gewohnheit, in-

wieweit sie durch zufällige Verhältnisse bedingt ist (vgl. I. 272), müssen wir dahingestellt sein lassen. Die Entwickelung würde jedenfalls die sein, dass diese aktuelle Gefühlswirkung allmählich in Illusionswirkung übergeführt, d. h. ästhetisiert worden wäre. Denn heutzutage fällt es den meisten Menschen nicht ein, sich durch bestimmte Farben, z. B. rot, sexuell erregen zu lassen. Höchstens eine ganz allgemeine Erregung scheint bei vielen stattzufinden. Das Farbengefühl ist eben längst seiner aktuellen Natur, seiner Wirkung auf den Willen entkleidet, es ist, wie wir sagen können, ästhetisiert.

Auch die Bedingungen für die Entwickelung einer Illusionswirkung der Farben liegen schon auf der primitiven Stufe vor. Wenigstens scheint es, dass bei der vollen Bemalung des Körpers häufig die Absicht vorgewaltet hat, den Menschen zu maskieren, zu verstecken, gegen die Angriffe anderer Menschen, die Einflüsse böser Dämonen u. s. w. zu schützen. Hier haben wir vielleicht eine der Quellen der mimischen und dramatischen Kunst zu sehen, und die bei vielen Naturvölkern gebräuchlichen Gesichtsmasken, die ursprünglich wohl meistens einen ähnlichen Sinn hatten, wird man wahrscheinlich als Weiterbildung dieser Sitte ansehen müssen.

Mit der Verkleidung oder Unkenntlichmachung durch Malerei tritt aber die Farbe in den Dienst der Illusion. Sie soll täuschen, die Dinge und Personen anders erscheinen lassen als sie sind. Und wenn sie auch anfangs den Zweck des wirklichen Schutzes hatte, so können wir doch auch hier eine allmähliche Ästhetisierung des Gefühls annehmen, indem sich der Mensch später auch aus rein ästhetischen Gründen durch Bemalung und Maskierung als ein anderer ausstaffieren mochte als er ist. Das Sichhineinversetzen in andere Individualitäten findet in dieser Form wie es scheint seinen ersten Ausdruck. Dass sich durch alle diese Verhältnisse der spezifisch ästhetische Wert der Farben, sowohl in sinnlicher wie in illusionistischer Beziehung ausbilden konnte, wird kaum zu leugnen sein. Doch ist ein bestimmter Beweis für diese Hypothese aus naheliegenden Gründen nicht möglich.

Dass insbesondere der bewegliche Schmuck ursprünglich eng mit sexuellen Gefühlen zusammenhing, wird dadurch wahrscheinlich, dass er noch beim heutigen Verhältnis der Geschlechter zueinander eine grosse Rolle spielt. Der Schmuck, durch den Gretchen verführt wird, ist ein tiefsinniges Symbol. Wenn ich mich meiner eigenen Gefühle beim Anblick eines bunten Shlipses

erinnere, ist es mir sehr wahrscheinlich, dass Frauen, die in der Regel leichter erregbar sind als Männer, beim Anblick eines Perlen- oder Diamantschmuckes zuweilen Gefühle haben, die nahe an sexuelle heranstreifen. Dies mag beim primitiven Menschen in gesteigertem Masse der Fall gewesen sein. Ich zweifle nicht daran, dass der Anblick des Schmucks in diesem Sinne von einer gewissen Bedeutung für die Erhaltung der Gattung gewesen ist. Andererseits wird es heutzutage den meisten nicht einfallen, einen Schmuck von Lalique oder Vever mit sexuellen Gefühlen anzusehen. Auch hier hat also eine allmähliche Ästhetisierung stattgefunden. Das was ursprünglich durch die Verbindung mit sexuellen Gefühlen seinen Lustwert erhielt, hat jetzt, nach dem langen historischen Prozess der ästhetischen Abklärung einen uninteressierten, rein ästhetischen Wert erhalten.

Auch andere als sexuelle Gefühle werden den Lustwert des Schmuckes vielfach bestimmt haben. So hat z. B. der bewegliche Schmuck, der aus Kriegs- oder Jagdtrophäen besteht, ursprünglich gewiss auch seinen Wert insofern gehabt, als er dem Stolz auf Mut und Geschicklichkeit, der Freude über Sieg und Jagdglück u. s. w. Ausdruck gab. Und da alles das Lustgefühle sind, muss die Freude am beweglichen Schmuck ursprünglich mit allerlei heterogenen nicht rein ästhetischen Lustgefühlen gemischt gewesen sein. Der Stolz auf die eigene Person, das Bedürfnis sich vor anderen hervorzuthun und dadurch auf die Mitmenschen zu wirken, die Eitelkeit, der sexuelle Trieb, alles das sind ausserästhetische Regungen, die ursprünglich gewiss sehr stark mit in die Freude am Schmuck hineinwirkten, ja dieselbe anfangs wahrscheinlich wesentlich mit bestimmten. Der Prozess der Ästhetisierung würde dann darin bestanden haben, dass man diese Nebenbeziehungen, die sich ursprünglich vielleicht sehr hervordrängten, allmählich immer mehr ausschied, so dass schliesslich nur das rein ästhetische Wohlgefallen übrig blieb. Wenn der heutige Kunstfreund einen Perlstab an einem ionischen Friese bewundert, so denkt er gewiss nicht daran, dass diese Form aus Halsketten und Armbändern hervorgegangen ist, deren Elemente durch ihre Herkunft auch eine ausserästhetische Bedeutung für ihren Träger hatten.

Dass der Tanz ursprünglich ein Liebesspiel, d. h. eine Ausdrucksform des sexuellen Gefühls ist, haben wir gesehen. Diese Beziehung tritt am deutlichsten an den obszönen Tänzen zu Tage, die bei fast allen Völkern auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwickelung

ausgeübt werden. Auch da wo die Formen des Tanzes nicht geradezu obszön sind, ergiebt sich der sexuelle Charakter dieser Kunst aus dem Umstand, dass bei vielen Naturvölkern abwechselnd die Frauen den Männern und die Männer den Frauen vortanzen. Der Tanz ist auf dieser Stufe durchaus kein uninteressiertes ästhetisches Vergnügen, sondern geradezu ein sexuelles Reizmittel, dessen Zweck also wesentlich mit die Erhaltung der Gattung ist.

Ausserdem wird der Tanz aber bei allen möglichen festlichen Gelegenheiten, Friedensschlüssen, Auszug in den Kampf, Bündnissen, Erntefesten u. s. w. ausgeführt. Auch hier wird man eine Verbindung der durch ihn erzeugten ästhetischen Lustgefühle mit den an seine äussere Veranlassung anzuknüpfenden inhaltlichen Lustgefühlen vorauszusetzen haben. Allmählich löste sich dann aber die Verbindung mit diesen praktischen Lebensinteressen, und der Reiz der Illusion trat an die Stelle jener inhaltlichen Reize. Der ungeheure Lustwert der rhythmischen Bewegung, der ja nicht nur auf ihrer Bequemlichkeit beruht, würde sich in der That leichter erklären lassen, wenn wir annehmen dürften, dass sich in diesen rhythmischen Bewegungen gewissermassen Jahrtausende hindurch die Lust von zahllosen Generationen unserer Vorfahren niedergeschlagen hätte, und zwar nicht nur sexuelle Lust, sondern solche der allerverschiedensten Art.

Die Musik, die den Tanz begleitet und wie wir schon gesehen haben ursprünglich eine untrennbare Einheit mit ihm bildet, ist sowohl Instrumental-, wie Vokalmusik. Dass die menschliche Stimme das erste Instrument war, das der Mensch spielte, ist selbstverständlich. Aber schon auf der frühesten Stufe kennt er primitive Blas- und Saiteninstrumente. Er setzt damit nur fort, was schon in der Tierwelt begonnen hatte, indem ja beim Tier die Erzeugung von Geräuschen durch Reibung an Blättern und Grashalmen, durch Klopfen an Baumstämmen, Schlagen an tönende Gegenstände u. s. w. etwas ganz gewöhnliches ist. Die Verbindung mit dem Tanze macht es verständlich, dass nicht das melische, sondern das rhythmische Element auf dieser Stufe am meisten hervortritt. Die Tonintervalle der primitiven Musik sind sehr beschränkt und eintönig, die rhythmische Gliederung dagegen lebhaft und streng. Als Ganzes steht die Musik der Primitiven eher unter als über dem Gesang der Vögel und den Tönen gewisser Affenarten wie des Gibbon.

Sonderbarerweise hat man der primitiven Musik den Zu-

sammenhang mit dem Leben, den man bei allen anderen Künsten auf dieser Stufe nachweisen zu können glaubte, absprechen wollen. Aber da sie vom Tanz nicht prinzipiell geschieden werden kann, gilt für sie dasselbe, was schon mit Bezug auf diesen gesagt ist. Und die starke sinnlich Wirkung, die die Musik noch jetzt auf die meisten Menschen ausübt, macht es sehr wahrscheinlich, dass sie — auch abgesehen vom Tanz — ursprünglich eng mit sexuellen Gefühlen verbunden war. Man mag dabei mit Darwin an die geschlechtliche Zuchtwahl oder mit anderen an die Bedeutung des Gesanges und Geschreis für die Erkennung der Gatten bei der Paarung denken (S. 65), die Thatsache wird kaum zu leugnen sein. Dass seitdem auch hier eine Ästhetisierung stattgefunden hat, liegt auf der Hand. Aber dass die unästhetische Auffassung der Musik auch jetzt noch sehr verbreitet ist, zeigt z. B. Tolstojs Kreuzersonate, wo das erste Presto bei Beethoven geradezu als ein Mittel zur Verführung der Frau Posdnyscheffs durch den Geiger Truchatschewsky dient. Ich citiere die Worte des erzählenden Gatten und Gattenmörders: „Was ist Musik? Was bewirkt sie? Man sagt, sie wirke auf die Seele erhebend — Unsinn, Lüge! Sie hat eine Wirkung, eine schreckliche Wirkung, sie zwingt mich, mich selbst zu vergessen, sie versetzt mich in eine andere, nicht meine Lage. Unter dem Einflusse der Musik scheint es mir, dass ich das fühle, was ich eigentlich nicht fühle, sie versetzt mich auf einmal in den Seelenzustand, in welchem sich derjenige, der die Musik komponiert, befunden hat. Kann man es aber zulassen, dass jeder, der es will, einen anderen oder viele andere hypnotisiere und dann mit ihm verfahre, wie er will? Und dann, kann man zulassen, dass der erste beste unmoralische Mensch diese Hypnose ausübe? Nehmen wir z. B. diese Kreuzersonate, das erste Presto — darf man es in einem Salon mitten unter dekolletierten Damen spielen? . . . Meine Frau hatte ich nie so gesehen, ihre Augen glänzten, das Gesicht hatte während des Spielens einen ernsten und bedeutenden Ausdruck, und als sie zu Ende waren, war sie wie aufgelöst, hatte sie ein schwaches und trauriges und seliges Lächeln.“ Bald nachher erfolgt der Ehebruch. Und dabei behauptet man, dass die Musik ursprünglich in keinem realen Zusammenhang mit den praktischen Interessen des Lebens gestanden hätte!

Tolstoj ist auch hier wie in anderen Dingen ein grosser aber auf primitiver Kulturstufe stehen gebliebener Geist. Für ihn hat sich die Ästhetisierung der Ernstgefühle, wenigstens in der Theorie,

nicht vollzogen. Leben und Kunst, Inhalt und ästhetische Illusion fallen für ihn vollkommen zusammen. Die Täuschung, die die Kunst hervorruft, ist in seinen Augen eine wirkliche, wie sie es teilweise gewiss für den primitiven Menschen war. Die Verbindung der Hörspiele mit der Bewerbung erklärt den ursprünglichen Zusammenhang der Musik mit sexuellen Verhältnissen zur Genüge. Ein Kanarienvogel singt am meisten, wenn er das Weibchen nicht um sich hat, sondern sich nach ihm sehnt. Die Lust zum Singen ist auch beim Menschen in der Zeit der beginnenden Geschlechtsreife am grössten. Die Verbindung der Musik mit dem Tanz ist nur geeignet ihren sexuellen Charakter zu steigern. Aber der Ausdruck der modernen Musik geht weit über das Sexuelle hinaus und zweigt teilweise ganz von ihm ab. Für den feinfühligen Musiker hat die Ästhetisierung der Ernstgefühle auch hier längst stattgefunden.

Um auf den Tanz zurückzukommen, so ist die frühe Ästhetisierung bei ihm besonders daraus zu erkennen, dass schon der Primitive den Charaktertanz ausgebildet hat. Den Inhalt desselben bilden natürlich die Handlungen, die ihn im Leben am meisten erregen. Dazu gehören, abgesehen von der Liebe, vor allem Krieg und Jagd. Kriegstänze, Waffentänze, Tier- und Jagdtänze sind deshalb bei Naturvölkern etwas ganz Gewöhnliches. Natürlich sind sie ohne bewusste Selbsttäuschung nicht denkbar. Der gezückte Speer, das geschwungene Schwert muss auf halbem Wege Halt machen, darf den Körper des fingierten Feindes nicht verletzen.

Die Tierimitation, die sich in den Emu-, Dingo-, Frosch-, Schmetterlings- und Känguruhtänzen der Australneger ausspricht, ist offenbar aus demselben Triebe hervorgegangen wie das Tierspiel der Kinder. Auch hier sieht der Mensch, der ein Tier vorstellt, darin nichts Degradierendes für seine Person, und die Partei, die bei einem Jagdtanz oder einer Jagdpantomime die gejagten und erschossenen Tiere darstellt, hat daran denselben Genuss wie die, welche die Jäger vorstellen soll. Hier hat schon eine Ästhetisierung stattgefunden, aber der Umstand, dass es meist erfolgreiche Jagden oder glückliche Kämpfe sind, die mit solchen Tänzen gefeiert werden, stellt die Verbindung mit dem Leben wieder her. Der Charaktertanz ist auch hier für den Menschen Ersatz der Wirklichkeit. Mit der Freude an der Illusion mischt sich die Freude über das Ereignis, das durch den Tanz gefeiert und dargestellt wird.

Auch die Anfänge der Poesie hängen eng mit den materiellen Interessen des Lebens zusammen. Die Liebe spielt darin allerdings

eine geringe Rolle, wahrscheinlich weil sie gleichzeitig im Körperschmuck und Tanz einen entsprechenden Ausdruck findet. Dafür sind Krieg, Jagd und Nahrungserwerb die treibenden Motive. Sauflieder und Fresslieder überwiegen in der primitiven Lyrik. Diese ist mehr Ausdruck wirklicher Gefühle als Mittel, suggestiv auf andere zu wirken. Wenn der Primitive auf die Jagd geht, treibt ihn die Hoffnung auf Erfolg zu gewissen lyrischen Ergüssen, wenn er sich auf einen Schmaus freut, besingt er die materiellen Freuden die ihm bevorstehen. Ein ästhetisches Hineinfühlen in die Gefühle anderer findet bei dieser individuellen oder egoistischen Lyrik nicht statt. Doch ist auch ein solches schon vorauszusetzen, wenn Lieder vor einem grossen versammelten Kreise vorgesungen werden. Auch hier haben wir die Keime der späteren Entwickelung, aber doch gleichzeitig noch .den Zusammenhang mit den praktischen Interessen des Lebens.

Besonders deutlich ist dieser Zusammenhang in der bildenden Kunst. Hier ist zunächst der Irrtum zu beseitigen, als ob die Dekoration an der Spitze der Entwickelung stehe und die älteste Plastik und Malerei dekorativ gewesen sei. Die weiblichen Elfenbeinfigürchen, die man in den quartären Schichten der südfranzösischen Höhlen gefunden hat, die auf Tierknochen, Mammutzähnen, Rentiergeweihen u. s. w. eingeritzten Tierfiguren, die einen festen Bestand vieler Höhlenfunde bilden, sind zum allergrössten Teil nicht als Gegenstände des praktischen Gebrauchs, sondern als selbständige Darstellungen der Natur zu denken. Die Frage ist nur die, ob dies überhaupt die ältesten Kunsterzeugnisse sind, die der Mensch besessen hat.

Derartige Fragen sind schwer zu entscheiden. Denn die erhaltenen Gebilde dieser Art sind natürlich aus festen haltbaren Stoffen, die eben dieser Haltbarkeit wegen durch die Jahrtausende hindurch gerettet sind. Daraus geht aber nicht hervor, dass der Mensch nicht vor ihnen vergängliche aber leichter zu bearbeitende Stoffe in dieser Weise verziert habe. Ich halte es für selbstverständlich, dass man, ehe man sich an die Bearbeitung von Knochen, Geweih, Elfenbein, Stein u. s. w. machte, Stoffe wie weichen Thon, Holz und Baumrinde plastisch bearbeitet, auch wohl Zeichnungen in den Sand und auf weiche Flächen gemacht hat. Ob diese Vorstufe nun mehr dekorativer Art war, oder ob die Naturnachahmung als solche dabei die Hauptrolle spielte, können wir nicht mehr entscheiden. Ich vermute, dass die Quelle

des bildnerischen Triebes eine doppelte ist, dass sich die Dekoration, zunächst in der Form des Körperschmucks, dann auch der Verzierung der Geräte und Wohnstätten, ursprünglich neben der selbständigen die Natur einfach nachahmenden Plastik und Malerei ausgebildet hat. Erst allmählich werden diese Künste in Verbindung mit der Architektur getreten sein, und erst dann werden sich die dekorativen Gesetze ausgebildet haben, die für diese Verbindung charakteristisch sind.

Jedenfalls sind die ältesten erhaltenen Bildwerke einfache Nachahmungen der Natur, nicht mehr und nicht weniger. Der Zweck dieser Nachahmung war der, dem Menschen einen Ersatz für die Wirklichkeit zu bieten. Für den primitiven Mann gab es drei Hauptinteressen, Weib, Jagd und Krieg. Gerade diese sind es auch, die in seiner bildenden Kunst einen Ausdruck gefunden haben. Die meisten Elfenbeinstatuetten, die man in den quartären Schichten gefunden hat, sind Darstellungen nackter Weiber. Was bei ihnen besonders auffällt, ist die naturalistische Ausführung der sexuellen Merkmale: Starker Leib, hängende Brüste, dicke Oberschenkel, kräftiges Gesäss, Behaarung an den entsprechenden Teilen, Fettfalten am Bauch und an den Hüften.

Es ist wohl kein Zweifel, dass diese Figuren nicht aus rein ästhetischen Interessen angefertigt worden sind. Man kann sich das Bedürfnis, das ihre Ausführung veranlasst hat, auch leicht vorstellen. Der schweifende Jäger, der gewiss oft tage- und wochenlang fern von seinem häuslichen Herde auf der Jagd zubrachte, der Krieger, der den Kampf gegen einen benachbarten Stamm auszufechten half, hatte natürlich in den Zwischenpausen zwischen der harten Arbeit das Bedürfnis, an die Annehmlichkeiten der Heimat zu denken und sich die Reize die ihn zuhause erwarteten, möglichst anschaulich zu vergegenwärtigen. Er konnte das nicht wirksamer als durch die sinnliche Anschauung eines Scheinobjektes. Es wäre Prüderie zu leugnen, dass der Zweck dieser Figürchen ein solcher gewesen sei. Die Gefühle, mit denen sie betrachtet wurden, waren gewiss in erster Linie sinnliche.

Die Befriedigung des Hungers erreichte der Primitive durch die Jagd. Deshalb sind die Jagdtiere der Hauptgegenstand seiner bildenden Kunst. Und zwar ist es charakteristisch, dass er weniger die reissenden Tiere darstellt, deren Jagd ihm manche Unannehmlichkeiten bereiten mochte, als die, deren Fleisch ihm vorzugsweise zur Nahrung diente. Nicht der Höhlenlöwe, der Höhlenbär,

die Hyäne, der Wolf, der Panther und der Luchs bilden den Gegenstand seiner Kunst, sondern das Pferd, das Rentier, der Hirsch, der Auerochs, das Rind, das Mammut, die Ziege, der Steinbock, der Fisch u. s. w. Man wird deshalb auch hier annehmen dürfen, dass die Anschauung solcher Bilder stark mit materiellen Gefühlen gemischt war. Ihre Herstellung fiel in die mageren Zwischenpausen zwischen den auf die Jagden folgenden materiellen Genüssen. Der Primitive spiegelte sich im Scheinbilde die Freuden vor, die er früher gehabt hatte und für die Zukunft wieder erhoffte. Die Lustgefühle der Jagd und die materiellen Genüsse des Verzehrens gingen dabei also in die ästhetische Anschauung ein. „Die ewig flüchtigen Jagdtiere wollte er bannen und sich an ihrem Anblick ergötzen, auch wenn die Jagd schlecht war und sein Magen knurrte. Sie waren ihm ein Zeichen besserer Tage und eine Bürgschaft von deren Wiederkehr. Es kann sein, dass er in verzeihlichem Irrtum auch materiellen Vorteil erhoffte, wenn es ihm gelungen war, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu treffen“ (Hoernes).

Freilich konnte dieser Irrtum nicht lange dauern oder im Grunde niemals perfekt werden, da ja der primitive Mensch am besten wissen musste, dass das von ihm gezeichnete Tier kein wirkliches sei. Aber dass der Gedanke an den materiellen Genuss auf dieser Stufe wesentlich in die ästhetische Anschauung hineinspielte, daran ist gewiss nicht zu zweifeln.

Leider können wir aus dem Thatbestand der Funde nicht erkennen, ob die Plastik oder die Malerei an der Spitze der Entwickelung steht. Man hat zwar neuerdings wiederholt behauptet, die Plastik als die natürlichste Form, räumliche Dinge darzustellen, sei die frühere der beiden Künste, die Malerei dagegen als diejenige, die schon eine grössere Abstraktion erfordere, könne erst später ausgebildet worden sein. Doch bietet uns das prähistorische Material dafür keine Stütze, da darunter sowohl plastische wie malerische, d. h. durch eingeritzte Konturen hergestellte Gebilde vorkommen.

Theoretisch lässt sich jene Ansicht auch nicht rechtfertigen. Dies zeigt schon das Kind, das ja auch nicht mit der Plastik anfängt, sondern mit einem primitiven Kritzeln, das ihm technisch weniger Schwierigkeiten bereitet. Auch erfordert die primitive Malerei keineswegs eine komplizierte perspektivische Konstruktion. Vielmehr steht an der Spitze der Entwickelung gewiss wie bei jeder Malerei und Reliefkunst das Profil, die Silhouette, die ja die

leichteste und ausdrucksvollste Ansicht des Tieres ist, und erst ganz allmählich entsteht das Bedürfnis perspektivische Verkürzungen darzustellen. Der primitive Mensch sieht eben wie das Kind die Dinge flächenhaft und übersetzt das Plastische unwillkürlich in die Fläche, klappt die Formen zum Zweck der Projektion in Gedanken parallel zur Bildebene um. Es wäre technisch noch eher wahrscheinlich, dass die Plastik sich aus der Malerei, d. h. durch plastische Weiterführung der eingravierten Umrisslinien, als umgekehrt die Malerei aus der Plastik entwickelt hätte. Aber auch das glaube ich nicht, vielmehr bin ich der Ansicht, dass alle bildenden Künste aus selbständigen Quellen geflossen sind, entsprechend den technischen Bedingungen, unter denen die Ausführung steht, als nämlich das Bedürfnis eines Ersatzes für die Wirklichkeit den Menschen zur Nachahmung der Naturformen drängte.

Ebenso zweifelhaft sind die Anfänge der angewandten Kunst, die sich, wie man gewiss mit Recht annimmt, an die Keramik und die textilen Künste angeknüpft haben. Flechten und Weben sind primitive Techniken, deren Entstehung gewiss in die Anfänge des Menschengeschlechts überhaupt zurückgeht. Die Behauptung, dass die Ausführung von Thongefässen erst in der neolithischen Periode begonnen habe, ist sicher unhaltbar. Natürlich hat der Mensch sich zuerst in Tierfelle gekleidet und aus ausgehöhlten Früchten gegessen und getrunken. Aber wo ihm beides nicht zur Verfügung stand, wird er schon sehr früh Flechtarbeiten gemacht und Gefässe aus ungebranntem Thon hergestellt haben, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.

Hier ist also die Verbindung der Kunst mit den praktischen Lebensinteressen von vornherein gegeben. Es fragt sich nur, ob diese Verbindung auch in der Verzierung dieser Gebilde und Gerätschaften zu Tage tritt. Soweit zu dieser menschliche und tierische Gestalten verwendet werden, ist diese Frage zu bejahen. Denn solche Verzierungen sind nicht anders zu beurteilen als die selbständigen Darstellungen von Menschen und Tieren. Die freie Fläche der Gerätschaften, Waffen u. s. w. wird benutzt, um Darstellungen der Natur darauf anzubringen, die dem Menschen einen Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit bieten.

Bei der Darstellung der Tiere, mag sie nun selbständig sein oder im Dienste der Dekoration stehen, hat man immer den rücksichtslosen Naturalismus bewundert, mit dem der primitive Mensch seine Jagdbeute wiederzugeben wusste. Dieser Naturalismus ist viel grösser als der des Kindes, das die Tiere seiner Umgebung

die Hyäne, der Wolf, der Panther und der Luchs bilden den Gegenstand seiner Kunst, sondern das Pferd, das Rentier, der Hirsch, der Auerochs, das Rind, das Mammut, die Ziege, der Steinbock, der Fisch u. s. w. Man wird deshalb auch hier annehmen dürfen, dass die Anschauung solcher Bilder stark mit materiellen Gefühlen gemischt war. Ihre Herstellung fiel in die mageren Zwischenpausen zwischen den auf die Jagden folgenden materiellen Genüssen. Der Primitive spiegelte sich im Scheinbilde die Freuden vor, die er früher gehabt hatte und für die Zukunft wieder erhoffte. Die Lustgefühle der Jagd und die materiellen Genüsse des Verzehrens gingen dabei also in die ästhetische Anschauung ein. „Die ewig flüchtigen Jagdtiere wollte er bannen und sich an ihrem Anblick ergötzen, auch wenn die Jagd schlecht war und sein Magen knurrte. Sie waren ihm ein Zeichen besserer Tage und eine Bürgschaft von deren Wiederkehr. Es kann sein, dass er in verzeihlichem Irrtum auch materiellen Vorteil erhoffte, wenn es ihm gelungen war, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu treffen“ (Hoernes).

Freilich konnte dieser Irrtum nicht lange dauern oder im Grunde niemals perfekt werden, da ja der primitive Mensch am besten wissen musste, dass das von ihm gezeichnete Tier kein wirkliches sei. Aber dass der Gedanke an den materiellen Genuss auf dieser Stufe wesentlich in die ästhetische Anschauung hineinspielte, daran ist gewiss nicht zu zweifeln.

Leider können wir aus dem Thatbestand der Funde nicht erkennen, ob die Plastik oder die Malerei an der Spitze der Entwickelung steht. Man hat zwar neuerdings wiederholt behauptet, die Plastik als die natürlichste Form, räumliche Dinge darzustellen, sei die frühere der beiden Künste, die Malerei dagegen als diejenige, die schon eine grössere Abstraktion erfordere, könne erst später ausgebildet worden sein. Doch bietet uns das prähistorische Material dafür keine Stütze, da darunter sowohl plastische wie malerische, d. h. durch eingeritzte Konturen hergestellte Gebilde vorkommen.

Theoretisch lässt sich jene Ansicht auch nicht rechtfertigen. Dies zeigt schon das Kind, das ja auch nicht mit der Plastik anfängt, sondern mit einem primitiven Kritzeln, das ihm technisch weniger Schwierigkeiten bereitet. Auch erfordert die primitive Malerei keineswegs eine komplizierte perspektivische Konstruktion. Vielmehr steht an der Spitze der Entwickelung gewiss wie bei jeder Malerei und Reliefkunst das Profil, die Silhouette, die ja die

leichteste und ausdrucksvollste Ansicht des Tieres ist, und erst ganz allmählich entsteht das Bedürfnis perspektivische Verkürzungen darzustellen. Der primitive Mensch sieht eben wie das Kind die Dinge flächenhaft und übersetzt das Plastische unwillkürlich in die Fläche, klappt die Formen zum Zweck der Projektion in Gedanken parallel zur Bildebene um. Es wäre technisch noch eher wahrscheinlich, dass die Plastik sich aus der Malerei, d. h. durch plastische Weiterführung der eingravierten Umrisslinien, als umgekehrt die Malerei aus der Plastik entwickelt hätte. Aber auch das glaube ich nicht, vielmehr bin ich der Ansicht, dass alle bildenden Künste aus selbständigen Quellen geflossen sind, entsprechend den technischen Bedingungen, unter denen die Ausführung steht, als nämlich das Bedürfnis eines Ersatzes für die Wirklichkeit den Menschen zur Nachahmung der Naturformen drängte.

Ebenso zweifelhaft sind die Anfänge der angewandten Kunst, die sich, wie man gewiss mit Recht annimmt, an die Keramik und die textilen Künste angeknüpft haben. Flechten und Weben sind primitive Techniken, deren Entstehung gewiss in die Anfänge des Menschengeschlechts überhaupt zurückgeht. Die Behauptung, dass die Ausführung von Thongefässen erst in der neolithischen Periode begonnen habe, ist sicher unhaltbar. Natürlich hat der Mensch sich zuerst in Tierfelle gekleidet und aus ausgehöhlten Früchten gegessen und getrunken. Aber wo ihm beides nicht zur Verfügung stand, wird er schon sehr früh Flechtarbeiten gemacht und Gefässe aus ungebranntem Thon hergestellt haben, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.

Hier ist also die Verbindung der Kunst mit den praktischen Lebensinteressen von vornherein gegeben. Es fragt sich nur, ob diese Verbindung auch in der Verzierung dieser Gebilde und Gerätschaften zu Tage tritt. Soweit zu dieser menschliche und tierische Gestalten verwendet werden, ist diese Frage zu bejahen. Denn solche Verzierungen sind nicht anders zu beurteilen als die selbständigen Darstellungen von Menschen und Tieren. Die freie Fläche der Gerätschaften, Waffen u. s. w. wird benutzt, um Darstellungen der Natur darauf anzubringen, die dem Menschen einen Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit bieten.

Bei der Darstellung der Tiere, mag sie nun selbständig sein oder im Dienste der Dekoration stehen, hat man immer den rücksichtslosen Naturalismus bewundert, mit dem der primitive Mensch seine Jagdbeute wiederzugeben wusste. Dieser Naturalismus ist viel grösser als der des Kindes, das die Tiere seiner Umgebung

die Hyäne, der Wolf, der Panther und der Luchs bilden den Gegenstand seiner Kunst, sondern das Pferd, das Rentier, der Hirsch, der Auerochs, das Rind, das Mammut, die Ziege, der Steinbock, der Fisch u. s. w. Man wird deshalb auch hier annehmen dürfen, dass die Anschauung solcher Bilder stark mit materiellen Gefühlen gemischt war. Ihre Herstellung fiel in die mageren Zwischenpausen zwischen den auf die Jagden folgenden materiellen Genüssen. Der Primitive spiegelte sich im Scheinbilde die Freuden vor, die er früher gehabt hatte und für die Zukunft wieder erhoffte. Die Lustgefühle der Jagd und die materiellen Genüsse des Verzehrens gingen dabei also in die ästhetische Anschauung ein. „Die ewig flüchtigen Jagdtiere wollte er bannen und sich an ihrem Anblick ergötzen, auch wenn die Jagd schlecht war und sein Magen knurrte. Sie waren ihm ein Zeichen besserer Tage und eine Bürgschaft von deren Wiederkehr. Es kann sein, dass er in verzeihlichem Irrtum auch materiellen Vorteil erhoffte, wenn es ihm gelungen war, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu treffen“ (Hoernes).

Freilich konnte dieser Irrtum nicht lange dauern oder im Grunde niemals perfekt werden, da ja der primitive Mensch am besten wissen musste, dass das von ihm gezeichnete Tier kein wirkliches sei. Aber dass der Gedanke an den materiellen Genuss auf dieser Stufe wesentlich in die ästhetische Anschauung hineinspielte, daran ist gewiss nicht zu zweifeln.

Leider können wir aus dem Thatbestand der Funde nicht erkennen, ob die Plastik oder die Malerei an der Spitze der Entwickelung steht. Man hat zwar neuerdings wiederholt behauptet, die Plastik als die natürlichste Form, räumliche Dinge darzustellen, sei die frühere der beiden Künste, die Malerei dagegen als diejenige, die schon eine grössere Abstraktion erfordere, könne erst später ausgebildet worden sein. Doch bietet uns das prähistorische Material dafür keine Stütze, da darunter sowohl plastische wie malerische, d. h. durch eingeritzte Konturen hergestellte Gebilde vorkommen.

Theoretisch lässt sich jene Ansicht auch nicht rechtfertigen. Dies zeigt schon das Kind, das ja auch nicht mit der Plastik anfängt, sondern mit einem primitiven Kritzeln, das ihm technisch weniger Schwierigkeiten bereitet. Auch erfordert die primitive Malerei keineswegs eine komplizierte perspektivische Konstruktion. Vielmehr steht an der Spitze der Entwickelung gewiss wie bei jeder Malerei und Reliefkunst das Profil, die Silhouette, die ja die

leichteste und ausdrucksvollste Ansicht des Tieres ist, und erst ganz allmählich entsteht das Bedürfnis perspektivische Verkürzungen darzustellen. Der primitive Mensch sieht eben wie das Kind die Dinge flächenhaft und übersetzt das Plastische unwillkürlich in die Fläche, klappt die Formen zum Zweck der Projektion in Gedanken parallel zur Bildebene um. Es wäre technisch noch eher wahrscheinlich, dass die Plastik sich aus der Malerei, d. h. durch plastische Weiterführung der eingravierten Umrisslinien, als umgekehrt die Malerei aus der Plastik entwickelt hätte. Aber auch das glaube ich nicht, vielmehr bin ich der Ansicht, dass alle bildenden Künste aus selbständigen Quellen geflossen sind, entsprechend den technischen Bedingungen, unter denen die Ausführung steht, als nämlich das Bedürfnis eines Ersatzes für die Wirklichkeit den Menschen zur Nachahmung der Naturformen drängte.

Ebenso zweifelhaft sind die Anfänge der angewandten Kunst, die sich, wie man gewiss mit Recht annimmt, an die Keramik und die textilen Künste angeknüpft haben. Flechten und Weben sind primitive Techniken, deren Entstehung gewiss in die Anfänge des Menschengeschlechts überhaupt zurückgeht. Die Behauptung, dass die Ausführung von Thongefässen erst in der neolithischen Periode begonnen habe, ist sicher unhaltbar. Natürlich hat der Mensch sich zuerst in Tierfelle gekleidet und aus ausgehöhlten Früchten gegessen und getrunken. Aber wo ihm beides nicht zur Verfügung stand, wird er schon sehr früh Flechtarbeiten gemacht und Gefässe aus ungebranntem Thon hergestellt haben, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.

Hier ist also die Verbindung der Kunst mit den praktischen Lebensinteressen von vornherein gegeben. Es fragt sich nur, ob diese Verbindung auch in der Verzierung dieser Gebilde und Gerätschaften zu Tage tritt. Soweit zu dieser menschliche und tierische Gestalten verwendet werden, ist diese Frage zu bejahen. Denn solche Verzierungen sind nicht anders zu beurteilen als die selbständigen Darstellungen von Menschen und Tieren. Die freie Fläche der Gerätschaften, Waffen u. s. w. wird benutzt, um Darstellungen der Natur darauf anzubringen, die dem Menschen einen Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit bieten.

Bei der Darstellung der Tiere, mag sie nun selbständig sein oder im Dienste der Dekoration stehen, hat man immer den rücksichtslosen Naturalismus bewundert, mit dem der primitive Mensch seine Jagdbeute wiederzugeben wusste. Dieser Naturalismus ist viel grösser als der des Kindes, das die Tiere seiner Umgebung

die Hyäne, der Wolf, der Panther und der Luchs bilden den Gegenstand seiner Kunst, sondern das Pferd, das Rentier, der Hirsch, der Auerochs, das Rind, das Mammut, die Ziege, der Steinbock, der Fisch u. s. w. Man wird deshalb auch hier annehmen dürfen, dass die Anschauung solcher Bilder stark mit materiellen Gefühlen gemischt war. Ihre Herstellung fiel in die mageren Zwischenpausen zwischen den auf die Jagden folgenden materiellen Genüssen. Der Primitive spiegelte sich im Scheinbilde die Freuden vor, die er früher gehabt hatte und für die Zukunft wieder erhoffte. Die Lustgefühle der Jagd und die materiellen Genüsse des Verzehrens gingen dabei also in die ästhetische Anschauung ein. „Die ewig flüchtigen Jagdtiere wollte er bannen und sich an ihrem Anblick ergötzen, auch wenn die Jagd schlecht war und sein Magen knurrte. Sie waren ihm ein Zeichen besserer Tage und eine Bürgschaft von deren Wiederkehr. Es kann sein, dass er in verzeihlichem Irrtum auch materiellen Vorteil erhoffte, wenn es ihm gelungen war, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu treffen“ (Hoernes).

Freilich konnte dieser Irrtum nicht lange dauern oder im Grunde niemals perfekt werden, da ja der primitive Mensch am besten wissen musste, dass das von ihm gezeichnete Tier kein wirkliches sei. Aber dass der Gedanke an den materiellen Genuss auf dieser Stufe wesentlich in die ästhetische Anschauung hineinspielte, daran ist gewiss nicht zu zweifeln.

Leider können wir aus dem Thatbestand der Funde nicht erkennen, ob die Plastik oder die Malerei an der Spitze der Entwickelung steht. Man hat zwar neuerdings wiederholt behauptet, die Plastik als die natürlichste Form, räumliche Dinge darzustellen, sei die frühere der beiden Künste, die Malerei dagegen als diejenige, die schon eine grössere Abstraktion erfordere, könne erst später ausgebildet worden sein. Doch bietet uns das prähistorische Material dafür keine Stütze, da darunter sowohl plastische wie malerische, d. h. durch eingeritzte Konturen hergestellte Gebilde vorkommen.

Theoretisch lässt sich jene Ansicht auch nicht rechtfertigen. Dies zeigt schon das Kind, das ja auch nicht mit der Plastik anfängt, sondern mit einem primitiven Kritzeln, das ihm technisch weniger Schwierigkeiten bereitet. Auch erfordert die primitive Malerei keineswegs eine komplizierte perspektivische Konstruktion. Vielmehr steht an der Spitze der Entwickelung gewiss wie bei jeder Malerei und Reliefkunst das Profil, die Silhouette, die ja die

leichteste und ausdrucksvollste Ansicht des Tieres ist, und erst ganz allmählich entsteht das Bedürfnis perspektivische Verkürzungen darzustellen. Der primitive Mensch sieht eben wie das Kind die Dinge flächenhaft und übersetzt das Plastische unwillkürlich in die Fläche, klappt die Formen zum Zweck der Projektion in Gedanken parallel zur Bildebene um. Es wäre technisch noch eher wahrscheinlich, dass die Plastik sich aus der Malerei, d. h. durch plastische Weiterführung der eingravierten Umrisslinien, als umgekehrt die Malerei aus der Plastik entwickelt hätte. Aber auch das glaube ich nicht, vielmehr bin ich der Ansicht, dass alle bildenden Künste aus selbständigen Quellen geflossen sind, entsprechend den technischen Bedingungen, unter denen die Ausführung steht, als nämlich das Bedürfnis eines Ersatzes für die Wirklichkeit den Menschen zur Nachahmung der Naturformen drängte.

Ebenso zweifelhaft sind die Anfänge der angewandten Kunst, die sich, wie man gewiss mit Recht annimmt, an die Keramik und die textilen Künste angeknüpft haben. Flechten und Weben sind primitive Techniken, deren Entstehung gewiss in die Anfänge des Menschengeschlechts überhaupt zurückgeht. Die Behauptung, dass die Ausführung von Thongefässen erst in der neolithischen Periode begonnen habe, ist sicher unhaltbar. Natürlich hat der Mensch sich zuerst in Tierfelle gekleidet und aus ausgehöhlten Früchten gegessen und getrunken. Aber wo ihm beides nicht zur Verfügung stand, wird er schon sehr früh Flechtarbeiten gemacht und Gefässe aus ungebranntem Thon hergestellt haben, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.

Hier ist also die Verbindung der Kunst mit den praktischen Lebensinteressen von vornherein gegeben. Es fragt sich nur, ob diese Verbindung auch in der Verzierung dieser Gebilde und Gerätschaften zu Tage tritt. Soweit zu dieser menschliche und tierische Gestalten verwendet werden, ist diese Frage zu bejahen. Denn solche Verzierungen sind nicht anders zu beurteilen als die selbständigen Darstellungen von Menschen und Tieren. Die freie Fläche der Gerätschaften, Waffen u. s. w. wird benutzt, um Darstellungen der Natur darauf anzubringen, die dem Menschen einen Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit bieten.

Bei der Darstellung der Tiere, mag sie nun selbständig sein oder im Dienste der Dekoration stehen, hat man immer den rücksichtslosen Naturalismus bewundert, mit dem der primitive Mensch seine Jagdbeute wiederzugeben wusste. Dieser Naturalismus ist viel grösser als der des Kindes, das die Tiere seiner Umgebung

in seinen ersten Kritzeleien ziemlich ungenau wiedergiebt. Das beruht zunächst darauf, dass der erwachsene Mensch diejenige Kraft und Sicherheit der Hand und des Auges hat, die dem Kinde noch abgeht, und schon dieser Unterschied ist gross genug, um eine unmittelbare Vergleichung der Kunst der Kinder mit der der Naturvölker unmöglich zu machen. Ausserdem hat man aber mit Recht darauf hingewiesen, dass der primitive Mensch als professioneller Jäger eine ganz besondere Schärfe der Sinne, Genauigkeit der Beobachtung, Stärke des Formengedächtnisses haben musste, wie sie sich eben nur bei dem in engem Zusammenhang mit der Natur lebenden Urmenschen entwickeln konnte. Gerade die Jagd lehrte den Menschen auf die unbedeutendsten Kleinigkeiten der Körperformen achten und daraus musste sich notwendig die Fähigkeit genauer Naturnachahmung entwickeln.

Es ist also kein Zweifel, dass an der Spitze der historischen Entwickelung der Realismus steht, d. h. die künstlerische Richtung, die von der Absicht einer genauen Naturnachahmung getragen ist. Daraus ergiebt sich aber noch nicht, dass die Menschen auf dieser Stufe die Natur nur in dieser Weise dargestellt hätten. Sie haben vielmehr auch eine schematische stilisierende Darstellungsweise gekannt, und das ist diejenige, die uns in der linearen Ornamentik vorliegt.

Die Ornamentik der Jägerstufe besteht bekanntlich zum grossen Teil aus Ziermotiven, die man gewöhnlich als solche des linearen oder geometrischen Stils bezeichnet. Die scheinbar nichtssagenden rein formalen Ornamente, aus denen dieser besteht, sind gerade und krumme Linien in den verschiedenartigsten Kombinationen. Reihen kurzer gerader oder schräger Striche, Zickzacklinien, Winkelreihungen, Kreuze, Hakenkreuze, Mäander, Dreiecke, Quadrate, Rechtecke, Rhomben, sich kreuzende Linien, Schachbrettmuster, Kreise, Voluten, Volutenreihen, Schlangenlinien, Wellenlinien u. s. w. verbinden sich zu einem mehr oder weniger reichen Ensemble, das die Fläche des Gefässes möglichst gleichmässig bedeckt. Menschliche und tierische Figuren, meist in abgekürzter stark stilisierter Form kommen hinzu.

Man hat diese Ornamente früher auf bestimmte Völker oder Völkerfamilien, Indogermanen, Semiten, Karer, Pelasger u. s. w. zurückführen wollen und angenommen, ein Volk habe sie durch Handelsbeziehungen u. s. w. vom anderen empfangen. Davon ist man längst abgekommen. Vielmehr nimmt man jetzt an, dass sie bei fast

allen Natur- wie Kulturvölkern auf einer bestimmten Stufe der Entwickelung auftreten, also von ihnen allen selbständig, ohne Nachahmung anderer Völker entwickelt worden sind. Wir müssen also die Entstehung dieser Ornamentgattung auf einen allgemeinmenschlichen Trieb, allgemeingültige Ursachen zurückführen.

Lange Zeit hat man geglaubt — und viele Gelehrte glauben es noch jetzt —, dass diese Ornamente rein formale Spielereien seien, die gar keine Bedeutung hätten. Man scheint sich ihre Entstehung so zu erklären, dass der Mensch von Natur ein unüberwindliches Bedürfnis nach Anschauung geometrischer Formen habe, dass die Freude an der Schönheit und Regelmässigkeit der geometrischen Form als solcher für ihn der erste Antrieb zum ornamentalen Schaffen sei. Dies ist ganz ohne Zweifel falsch. Neuerdings erklärt man die Formen dieses Stils, der in der griechischen Vasenkunde nach dem bei Athen gelegenen Friedhof als Dipylonstil bezeichnet wird, als schematisierte und abgekürzte Nachahmungen der Natur.

Diese Erklärung hat sich freilich erst allmählich Bahn gebrochen. Abgesehen von der ziemlich nichtssagenden Behauptung, dass es der einfache horror vacui sei, der zur Ausfüllung der Flächen mit solchen Ornamenten geführt habe, und dass die reine Freude an geometrischen Linienkombinationen etwas Allgemeinmenschliches sei, hat besonders eine Erklärung lange Zeit geherrscht, nämlich die, dass diese Motive aus technischen Prozeduren, besonders der Weberei, hervorgegangen seien. Durch das senkrechte Sichkreuzen der Kette und des Einschlags seien, so meinte man, geradlinige Formen entstanden, die dann von den anderen Techniken nachgeahmt, z. B. von der Flechterei und Weberei auch auf die Keramik übertragen worden seien.

Allein dem widerspricht, dass sich durchaus nicht alle Ornamente dieses geometrischen Stils aus textilen Prozeduren erklären lassen. Man kann aus diesen wohl parallele Linienreihungen, Zickzackornamente, Schachbrettmuster u. s. w. erklären, nicht aber Kreise, Spiralen, Schlangenlinien u. s. w. Deshalb thut man besser, die Entstehung dieser Formen auf ein allgemeines ästhetisches Bedürfnis zurückzuführen, nicht auf eine bestimmte Technik, die gar nicht einmal notwendig die älteste zu sein braucht. Und zwar erkennt man dieses Bedürfnis jetzt in dem Streben nach Nachahmung der Natur, indem man annimmt, dass diese Formen vereinfachte, schematisierte, stilisierte Naturformen, besonders tierischer Art seien.

Den Beweis hierfür gewinnt man einerseits aus der Thatsache, dass auch die sicheren Nachahmungen von Menschen und Tieren, die auf Vasen mit dieser Ornamentik vorkommen, einen sehr schematischen geometrisch stilisierten Charakter haben, dann aber daraus, dass Naturvölker, die solche Ornamente ausführen, nach der eigenen Aussage der Künstler vielfach mit ihnen nichts anderes als Tiere oder Teile von solchen meinen. In der That giebt es ja Tiere, die man sehr leicht abkürzend als geometrische Linien oder Figuren darstellen kann, oder bei denen wenigstens einzelne Teile, z. B. Haare, Zähne, Krallen, Gräten, Fellzeichnung, Schuppen u. s. w. ungefähr geometrische Formen haben. Da war es denn leicht möglich, dass diese Formen bei häufiger Wiederholung und bei dekorativer Verwendung schematisch so vereinfacht wurden, dass sie völlig geometrischen Figuren glichen. Und wenn man in dieser Weise erst eine Anzahl solcher Ornamentmotive als wahrscheinliche Nachahmungen der Natur erkannt hat, so steht nichts entgegen, auch die anderen, bei denen das vorläufig noch nicht möglich ist, in ähnlicher Weise aufzufassen. Es liegt in der That kein Grund vor, warum, wenn eine Zickzackreihe ursprünglich die Bedeutung einer Gräte gehabt hat, eine Schlangenlinie nicht die einer Schlange, ein Kreis die der Sonne oder des Mondes, eine Spirale die eines Schneckenhauses, ein System regelmässiger Vielecke die einer Schildkrötenschale oder einer Honigwabe gehabt haben soll. Beispiele geometrischer Stilisierungen oder besser gesagt Verzerrungen bietet sowohl die Teppichweberei der verschiedensten Zeiten als auch die Stein- und Holzplastik überall da, wo der Mensch ein technisches Interesse daran hatte, die Formen um der leichteren Ausführung willen abzukürzen und auf ein geometrisches Schema zurückzuführen.

Die Vorliebe für das Geometrische wäre dann einfach aus dem Bedürfnis der Vereinfachung entstanden. Dieses Bedürfnis haben auch die Kinder, sonst würden sie sich nicht bei ihren ersten Zeichnungen von Menschen und Tieren so oft der geometrischen Form nähern, oder jene Vorliebe für das Stäbchenlegen und das Zeichnen „schematischer Lebensformen“ haben, die sie wenigstens nach den Schilderungen der Fröbelianer und vieler jüngeren Zeichenlehrer zu haben scheinen.

Eine solche Vereinfachung empfahl sich aber besonders da, wo es sich um häufige dekorative Wiederholung derselben Formen handelte, sie musste sich also in erster Linie in der angewandten Kunst ausbilden. Der Mensch, der zum erstenmale mit einem

zugespitzten Stabe Figuren in den Sand zeichnete oder mit einem Feuersteinsplint Umrisse in eine harte Fläche kratzte oder aus einem hohlen und zugespitzten Knochen Farbe auf seinen Körper fliessen liess, der konnte nicht daran denken, mit diesen primitiven Mitteln eine genaue Naturnachahmung zu geben. Er musste vereinfachen und abkürzen, weil das Material, die Technik ihm nicht erlaubte, die Formen ausführlich und genau darzustellen. Andere, die ihm diese abgekürzten Naturdarstellungen nachmachten, gingen vielleicht in der Abkürzung noch weiter. So bildete sich eine schematische Darstellung der Natur, ein System konventioneller Zeichen aus, in denen wir heutzutage oft nur mit Mühe die entsprechenden Naturvorbilder erkennen können. Gefördert wurde diese Entwickelung noch durch die Ausbildung einer Zeichen- und Bilderschrift, die aus ähnlichen Gründen einen abkürzenden Charakter erhalten musste.

Mit dieser Schematisierung wird nun wahrscheinlich eine Ästhetisierung der Gefühle Hand in Hand gegangen sein. Hatten die Tierbilder ursprünglich, in ihrer naturalistischen Ausführung, für den Menschen auch einen materiellen Wert, so musste dieser natürlich mehr und mehr abnehmen, je mehr die Formen sich von der Natur entfernten und rein konventionell wurden. Schliesslich sah man wahrscheinlich in diesen geometrischen Figuren überhaupt keine Tiere oder sonstigen lebenden Wesen mehr, sondern nur im allgemeinen irgend etwas Organisches. Und so bildete sich ohne Zweifel das ästhetische Gefühl für die künstlerische Wirkung gerader und krummer Linien und geometrischer Figuren aus, von der ich früher (I 275) gesprochen habe. Unsere Hypothese von dem ursprünglich organischen Charakter dieser Figuren, von der Kraft- und Bewegungsillusion, die sich bei ihrer Anschauung entwickelt, findet durch die Ableitung der geometrischen Ornamentik aus der Naturnachahmung, speziell der Nachahmung der Tiere eine ganz wesentliche Stütze.

Wir hätten danach zwei Arten der primitiven Darstellung der Natur zu unterscheiden, eine naturalistische, die sich da am meisten ausbildete, wo es sich um selbständige Kunstwerke, einfache Nachahmungen der Natur handelte, und eine stilisierende, die sich vorwiegend in der Dekoration entwickelte. Weder die eine noch die andere stellt den eigentlichen Ursprung der Kunst dar. Der erste Versuch der Naturnachahmung, den der Mensch gemacht haben wird, dürfte vielmehr ähnlich zu denken sein wie die stillosen und auch der

Natur nicht entsprechenden ersten Kritzeleien der Kinder. Erst daraus wird sich einerseits die genauere naturalistische, andererseits die abkürzende stilisierende Darstellung entwickelt haben.

Fassen wir die Resultate dieses Kapitels zusammen, so haben wir gesehen, dass der Mensch in der Entwickelung der Kunst einen ganz bedeutenden Schritt über das Tier hinausgethan hat, indem er gewisse Künste wie Plastik, Malerei und Poesie ganz neu ausbildete, andere, zu denen auf der tierischen Stufe nur Ansätze vorhanden waren, wie dekorative Kunst, Musik und Tanz, zu grösserer Vollendung brachte. Ganz besonders ist uns aber klar geworden, dass sich die bewusste Selbsttäuschung, wenn sie auch schon auf der tierischen Stufe bei den dramatischen Spielen vorauszusetzen ist, doch erst auf der menschlichen Stufe in ihrer vollen Reinheit entwickelt hat, indem sich erst hier jene Loslösung von den praktischen Interessen völlig vollzog, in der wir ein wesentliches Kennzeichen der entwickelten Kunst erblicken.

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL
DIE NATURNACHAHMUNG

NACHDEM wir bisher das Wesen der Kunst im allgemeinen ermittelt haben, müssen wir jetzt noch diejenigen Künste besonders untersuchen, die man gewöhnlich als naturnachahmende oder naturdarstellende bezeichnet. Bekanntlich sahen die Griechen das Kennzeichen aller Kunst in der μίμησις, der Nachahmung der Natur. Das liess sich natürlich nur durchführen, wenn man die Musik und den Tanz als Nachahmungen des menschlichen Gefühlslebens, der menschlichen Leidenschaften auffasste. Da dies aber nur im übertragenen Sinne möglich ist, ausserdem der Begriff der Nachahmung auf die Baukunst und gewisse Gattungen des Ornaments überhaupt nicht recht passt, haben wir den Begriff der Nachahmung durch den der Illusion ersetzt.

Das Mittel zur Erzeugung dieser Illusion ist nun aber in den Künsten der Anschauungsillusion die Nachahmung. Malerei und Plastik, Schauspielkunst, dramatische und epische Poesie bedienen sich, um Illusion zu erzeugen, der Nachahmung von Formen, Farben, Bewegungen, Worten, Handlungen u. s. w. der Natur und des Lebens. Sie stellen die Natur und das Leben in Formen dar, die denen der Wirklichkeit entsprechen. Und wir haben gesehen, dass die naive Ästhetik aller Kunstperioden, auch der sogenannten idealistischen, die Aufgabe der Kunst in einer möglichst genauen und lebendigen Nachahmung der Natur erkannt hat.

Dem gegenüber muss es seltsam erscheinen, dass unsere moderne Kunstkritik, unter dem Einfluss ganz bestimmter Verhältnisse, zu dem genau entgegengesetzten Resultat kommen konnte, nämlich der Behauptung, dass die Nachahmung der Natur eine niedere Stufe der Kunst sei, dass der Naturalismus „überwunden" werden müsse, ja sogar schon längst überwunden sei, dass die Kunst, die „wahre, grosse" Kunst erst jenseits der Naturnachahmung anfange.

Ich glaube, man kann für diesen Wechsel der Anschauungen verschiedene Erklärungen anführen. Erstens die Mode, die nach längerer Herrschaft des übertriebenen Naturalismus eine Reaktion im idealistischen Sinne notwendig machte. Dabei schloss man sich blindlings den Theorien einiger dekadenter Nachfolger der präraffaelitischen Bewegung Englands an, die eine saft- und kraftlose Nachahmung griechischer und gotischer Kunstformen unter dem Deckmantel antinaturalistischer, d. h. dekorativer Prinzipien vertreten. Zweitens den überwiegenden Einfluss der Musik in unserem modernen Kulturleben. Da nämlich diese Kunst keine Nachahmung der Natur ist, dürfen es, so meinte man, auch Malerei und Plastik nicht sein, und da die Musik nur dazu dient, dem Gefühl, der momentanen Stimmung des Künstlers Ausdruck zu verleihen, so sind auch die anderen Künste, wie man meint, nichts anderes als Formen des persönlichen Gefühlsausdrucks, wobei die „visuellen Naturmotive" nur nebenbei, gewissermassen zufällig, als Ausdrucksmittel benutzt werden.

Aber dieses Durcheinanderwerfen der Künste ist von jeher vom Übel gewesen. Wir sind gewiss die letzten, die eine Einheit des künstlerischen Schaffens leugneten. Wenn wir aber diese Einheit in der Illusion erkannt haben, so ist darum noch nicht ausgeschlossen, dass wir uns diese bei einer bestimmten Gruppe von Künsten in der Form der Nachahmung denken können, derart, dass ihre eigentliche Aufgabe gerade in dieser Nachahmung bestände.

Für uns ist die Stellung zu dieser Frage von vornherein gegeben. Wenn die Kunst wirklich, wie die Illusionstheorie lehrt, ein Ersatz der Wirklichkeit ist, so geht daraus unmittelbar hervor, dass die nachahmenden Künste diese Wirklichkeit so lebendig vortäuschen müssen, wie ihnen das überhaupt möglich ist. Es lässt sich absolut nicht einsehen, warum eine Kunst, die den Zweck hat, dem Menschen Ersatzvorstellungen und Ersatzgefühle an Stelle der wirklichen zu bieten, mit ihrer Nachahmung an einer bestimmten Stelle halt machen, die Illusion, die ja keine wirkliche Täuschung ist, mit Bewusstsein einschränken sollte.

Dennoch hat die Ästhetik lange Zeit eine solche Einschränkung gepredigt. Der Grund lag darin, dass sie ihre Theorien nicht empirisch, aus den Thatsachen der Kunstgeschichte und den Äusserungen bedeutender Künstler, sondern metaphysisch, aus der Idee des Schönen heraus entwickelte. Ich kann hier nicht im einzelnen auf die idealistischen Theorien der spekulativen Ästhetik eingehen und will nur daran erinnern, dass sich der Gegensatz zwischen Idealismus und Naturalismus, um den es sich hier handelt, in erster Linie auf die Frage bezieht, ob die Kunst berechtigt und verpflichtet ist, die Natur in der individuellen Form, in der sie wirklich erscheint, nachzuahmen oder ob sie die Aufgabe hat, eine nur in der Idee vorhandene Natur, ein Ideal der Wirklichkeit darzustellen.

Für uns kann die Entscheidung nicht zweifelhaft sein. Die Natur, so wie sie sich unseren Sinnen darbietet, ist individuell. Sie schafft keine Typen, sondern Individuen, keine Idee des Schönen, sondern einzelne Formen, die entweder schön oder hässlich sind. Folglich soll auch die Kunst keine Typen, keine Ideale, sondern Individuen schaffen. Was der Mensch aus diesen Individuen bei der ästhetischen Anschauung durch Weiterbildung in seiner Phantasie machen will, ist seine Sache, darum braucht sich die Kunst nicht zu kümmern. Ebenso wie er die individuellen Erscheinungen der Natur in seinem Geiste zu Klassen, Gattungen, Arten u. s. w. zusammenfassen, sich in der Vorstellung einen Typus Mensch, einen Typus Pferd, einen Typus Eiche bilden kann, kann er auch die individuellen Erscheinungen der Kunst in ähnlichem Sinne anschauen. Ein Grund, warum die Kunst ihm diesen Denkprozess abnehmen und zu diesem Zweck schon von vornherein keine Individuen, sondern Gattungstypen darstellen solle, liegt nicht vor, die Notwendigkeit der Typisierung lässt sich psychologisch nicht begründen.

Die metaphysische Rechtfertigung des Idealismus hat für uns

natürlich keine Bedeutung. Die Vorstellung, von der sie ausgeht, ist bekanntlich die, dass nicht die wirklichen Dinge und Erscheinungen, die wir wahrnehmen, das Wesen der Natur und des Menschenlebens ausmachen, sondern die Ideen, die ihnen zu Grunde liegen. Während nun die Natur diese Ideen nicht in ihrer reinen Form, sondern verschlechtert, verdorben, ins Individuelle abgewandelt zeigt, habe die Kunst die Aufgabe, aus dieser verdorbenen individuellen Natur die Idee, nach der sie eigentlich geschaffen sei, wieder in ihrer Reinheit herauszukrystallisieren. Und zwar thue sie das, indem sie das Typische, das Gattungsmässige aus der Natur herausgreife, die individuelle Erscheinung der Natur verschönere, entweder direkt oder indirekt idealisiere. Darauf beruht gerade nach der Auffassung der Idealisten der grosse Vorzug der Kunst vor der Natur, dass sie nicht an die zufällige individuelle Erscheinung gebunden ist, sondern die Idee selbst, wonach die Natur eigentlich geschaffen ist, hinter der sie aber infolge störender Verhältnisse zurückbleibt, im Bilde wieder herstellen kann. Und das eigentliche Wesen des Kunstgenusses bestände danach darin, dass man in dem Kunstwerk diese Idee sähe, im Geiste über die wahrgenommene Wirklichkeit hinaus zu dem hindurchdränge, was ihr zu Grunde liegt.

Man sieht, diese Theorie ist gar keine künstlerische, sondern eine philosophische. Sie bezieht sich gar nicht auf die Möglichkeit oder Nichtmöglichkeit einer genauen Naturnachahmung, sondern ist das Resultat einer Weltanschauung, die entweder richtig oder falsch ist, die man entweder teilen oder nicht teilen kann. Teilt man sie, so muss man daraus auch die Konsequenz für die Ästhetik ziehen. Teilt man sie nicht, d. h. ist man der Meinung, dass die Natur nicht nach einer Idee schafft, sondern vielmehr Individuen hervorbringt, die unter dem Einfluss bestimmter Verhältnisse, durch natürliche Auslese, durch den Kampf ums Dasein, durch Vererbung, Anpassung u. s. w. gerade die individuelle Form erhalten haben, die wir an ihnen sehen, so muss man die Forderung der Idealisierung abweisen. Dann kann man nur sagen, dass die Kunst die Natur in ihrer individuellen Erscheinung darzustellen habe und dass es jedem Beschauer überlassen bleiben müsse, aus dieser individuellen Erscheinung durch metaphysische Spekulation oder naturwissenschaftliches Denken das abzuleiten, was ihm beliebt. Die Kunst ist keine Philosophie, sondern ein Mittel, lebendige Anschauungen und Gefühlsvorstellungen zu erzeugen. Alles, was

über diesen Zweck hinausgeht, ist vage Spekulation, hat für die empirische Ästhetik keinen Wert.

Dieser idealistischen Theorie steht nun die naturalistische gegenüber, die in ihrer konsequenten Ausbildung den Satz vertritt, dass die Kunst nicht nur die individuelle Natur nachahmen müsse, sondern auch jede beliebige individuelle Natur, alles was sich der Wahrnehmung überhaupt darbietet, nachahmen dürfe, und zwar so genau und so täuschend, dass man das Kunstwerk geradezu mit der Natur verwechseln könne. Hieraus ergiebt sich unmittelbar, dass die Kunst nicht zu typisieren und zu idealisieren hat, dass sie das Hässliche wie das Schöne darstellen darf und dass sie danach streben muss, jede noch so flüchtige, zufällige und nichtssagende Erscheinung im Bilde zu fixieren.

Zwischen diesen beiden Extremen, die sich gegenseitig ausschliessen und dementsprechend heftig bekämpfen, steht eine dritte Richtung in der Mitte, die ich als Realismus bezeichnen will. Sie entspricht dem Verhältnis der Illusionsästhetik zu diesem Problem und stellt diejenige Auffassung von der Kunst dar, die ich für die einzig und allein gesunde halte, gleichzeitig diejenige, die in allen wirklich schöpferischen Perioden der Kunst geherrscht hat. Der Realismus steht zunächst in einem Gegensatz zum Idealismus, indem er die Vorstellung von einer Kunst, die die Idee der Natur darzustellen habe, als metaphysische Spekulation verwirft. Er steht aber auch in einem Gegensatz zum Naturalismus, indem er das Streben nach wirklicher Täuschung, d. h. nach Aufhebung der illusionsstörenden Momente für unkünstlerisch erklärt und die völlige Bewusstheit der Täuschung als Bedingung der ästhetischen Wirkung festhält.

Vor allen Dingen verwirft aber der Realismus die Lehre, dass die Kunst jede beliebige noch so individuelle und flüchtige Erscheinung des Lebens nachahmen dürfe. Er vertritt vielmehr die Anschauung, dass die Kunst eine Auswahl aus der Natur treffen müsse, wenn sie ihren Zweck, Illusion zu erzeugen, erreichen wolle. Endlich verlangt er von der Kunst nicht eine sklavische Nachahmung des Lebens, sondern eine Veränderung der Natur in einer bestimmten Richtung, über die sich ganz bestimmte Regeln geben lassen. Diese Veränderung aber fasst er nicht als eine Verschönerung oder Typisierung, sondern vielmehr als eine den Darstellungsmitteln der Kunst angepasste Accentuierung und Verdeutlichung der Natur auf, die lediglich den Zweck hat, die der betreffenden Kunst entsprechende Illusion zu erzeugen.

Diese Theorie gilt es jetzt psychologisch zu begründen. Es wird sich dabei herausstellen, dass das, was die idealistische Ästhetik die Idee nennt, nach der die Kunst hinzustreben habe, nichts anderes ist als die Vorstellung vom Leben und der Natur, die der Künstler hat, und die auch jeder Kunstgeniessende zur Anschauung der Kunst mitbringen muss, wenn er überhaupt ästhetisch geniessen will. Andererseits wird sich herausstellen, dass das starke Illusionsstreben des Naturalismus vollkommen berechtigt ist, allerdings innerhalb der Grenzen, die sich aus dem Wesen der bewussten Selbsttäuschung ergeben. Der Illusionismus oder Realismus nimmt also eine Mittelstellung zwischen dem extremen Idealismus und dem extremen Naturalismus ein. Seine Stärke beruht aber nicht auf der vermittelnden Rolle, die er spielt, sondern darauf, dass er sich unmittelbar aus den Thatsachen des menschlichen Seelenlebens und der Kunst ergiebt. Der Realismus will einerseits den Gefahren vorbeugen, die der Kunst aus einer bewussten Loslösung von der Natur und aus dem Prinzip der absichtlichen Idealisierung drohen, andererseits aber auch dem plan- und wahllosen Nachbilden der zufälligen Naturerscheinung entgegentreten, das notwendig zum Verfall der Kunst führen muss. Und er thut dies durch Aufstellung bestimmter Gesetze, die über die individuelle Auffassung der Natur hinaus allgemeine Giltigkeit haben, weil sie aus den Thatsachen der Kunst, nämlich ihren illusionsstörenden Momenten abgeleitet sind.

Dass die Illusionsästhetik den Zusammenhang der Kunst mit der Natur, den übrigens auch die idealistische Ästhetik niemals ganz geleugnet hat, besonders stark betont, erklärt sich daraus, dass dieser Zusammenhang neuerdings gelockert zu werden beginnt. Eine weitverbreitete moderne Anschauung will nämlich die ganze künstlerische Wirkung von der Individualität des Künstlers abhängig machen. Ein Kunstwerk soll danach nichts anderes als ein Ausdruck des persönlichen Gefühls seines Schöpfers sein, wobei es vollkommen Nebensache ist, inwieweit seine Formen mit der Natur, mit der Wirklichkeit des Lebens übereinstimmen. Da sich aus dieser Auffassung die Gefahr für die Kunst ergiebt, dass sie den Zusammenhang mit der Natur und dadurch auch mit den Naturvorstellungen der gebildeten Laien verliert, halte ich es für einen besonderen Vorzug der Illusionsästhetik, dass sie die Mittel an die Hand giebt, den Zusammenhang der Kunst mit der Natur wieder herzustellen. Dem Vorwurf, dass sie die Bedeutung der künstlerischen Individualität unterschätze, ist gerade sie am wenigsten ausgesetzt,

denn nach ihr gehört ja zu jedem Kunstgenuss auch eine klare Vorstellung von der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers. Diese bildet, wie wir gesehen haben, gewissermassen die pièce de résistance der ersten Vorstellungsreihe, derart, dass ohne sie der bekannte Wechsel der Vorstellungsreihen überhaupt nicht zu stande kommen kann. Die Illusionsästhetik unterscheidet sich von der modernen individualistischen Richtung nur insofern, als nach ihr die Vorstellung des vom Kunstwerk nachgeahmten Lebens genau so wichtig ist wie die Vorstellung der künstlerischen Persönlichkeit. Und da man über die Persönlichkeit keine Gesetze geben kann, wohl aber über das Verhältnis der Kunstformen zum Leben und zur Natur, so ist es begreiflich, dass dieses in ihrem System stärker hervortritt als jene.

Um das Wesen der Naturnachahmung zu verstehen, muss man sich zunächst dessen erinnern, was ich oben (S. 13) über den Nachahmungstrieb überhaupt gesagt habe. Wenn dieser wirklich die Kraft eines dem Menschen angeborenen Instinkts hat, so muss offenbar schon die Nachahmung der Natur im Bilde dem Menschen einen hohen Genuss bereiten. Das bestätigen die vielen Nachahmungsanekdoten, die uns aus dem Jugendleben bedeutender Künstler überliefert sind. Und zwar beziehen sich dieselben gar nicht einmal immer auf die Nachahmung der Natur, sondern auch auf die täuschende Nachahmung anderer Kunstwerke. Von Raffael heisst es, er habe in seiner Jugend den Stil seines Lehrers Perugino so genau nachgeahmt, dass man seine Bilder von denen des letzteren kaum habe unterscheiden können. Der junge Michelangelo ahmt eine antike Faunmaske nach, kopiert fremde Zeichnungen genau und macht sie künstlich alt, so dass ihre Besitzer die Originale von den Kopien nicht unterscheiden können. Er überträgt einen Kupferstich Schongauers in Malerei und meisselt nach antikem Vorbilde einen schlafenden Amor, der dann künstlich antik gemacht und als Antike verkauft wird u. s. w. Alles das thut er offenbar nur, weil ihm die Nachahmung als solche Freude macht, weil er stolz darauf ist, mit seiner Hand etwas schaffen zu können, was genau so schon einmal vorhanden ist, und zwar in Gestalt eines Kunstwerkes, das seines Wertes wegen allgemein geschätzt wird.

Man kann ja nun freilich sagen, dass dies eine niedere Stufe der Nachahmung sei, indem die Natur dabei nicht unmittelbar, sondern indirekt, durch Vermittelung fremder Künstlerindividualitäten nachgeahmt werde. Aber wenn ein Meister von der grossen

selbständigen Naturanschauung Michelangelos in seiner Jugend in dieser fast kann man sagen sklavischen Weise andere ältere Kunstwerke nachahmt, so geht daraus doch hervor, dass schon die Nachahmung an sich für den Künstler eine Quelle höchsten ästhetischen Genusses ist. Offenbar ist es auch hier das Heraustreten aus der eigenen Persönlichkeit, das „Sichhineinfühlen in eine andere Individualität", was den Kern des Genusses ausmacht. Und man kann schon verstehen, dass ein Künstler, der in seiner Jugend an dieser Nachahmung seine Freude gehabt hat, später, nachdem er eine selbständige Stellung gegenüber der Natur gewonnen hat, nichts Höheres kennt als eine möglichst genaue Nachahmung dieser.

Freilich muss hier gleich ein Missverständnis beseitigt werden, das der extreme Naturalismus aufgebracht hat, nämlich dass der Künstler die Natur völlig objektiv, gewissermassen mit Ausschaltung seiner Persönlichkeit kopieren müsse. Davon kann schon deshalb nicht die Rede sein, weil er das auch wenn er wollte gar nicht könnte. Jeder Künstler, selbst der unbedeutendste, sieht die Natur in seiner Weise an. Man setze zehn Maler vor ein Naturmotiv und lasse sie es malen, und man wird sehen, dass lauter verschiedene Bilder dabei herauskommen. Der eine von ihnen wird dieses, der andere jenes Motiv besonders bemerken, sich für diese oder jene Einzelheit, diesen oder jenen Farben- oder Lichteffekt besonders interessieren. Das Auge des Malers ist eben keine photographische Camera, sondern das individuelle Organ eines lebenden und fühlenden Wesens. Das photographische Objektiv lässt die Lichtstrahlen in völliger Objektivität auf die Platte fallen. Es nimmt die Bilder der Gegenstände wahllos und leidenschaftslos auf, Wichtiges und Unwichtiges, Wirksames und Unwirksames in gleicher Weise registrierend. Es betont nicht einzelne Teile, um andere zurückzudrängen, indem es sagt: Seht auf diesen Punkt, darauf kommt alles an, das übrige kann euch gleichgültig sein, sondern es giebt die ganze Natur „mit Dreck und Speck" wieder. Der Maler dagegen zeigt uns die Natur durch das Medium seiner Persönlichkeit. Er kann gar nicht anders als sie so auswählen und zurechtrücken, wie es für ihn seiner Individualität nach notwendig ist.

Hierüber nun Gesetze aufzustellen, d. h. die individuelle Verschiedenheit der Naturanschauung in ästhetische Normen zu fassen, ist sowohl überflüssig als auch unmöglich. Überflüssig, insofern sie nun einmal vorhanden ist, mag man sie nun zugestehen

oder nicht. Unmöglich, da sie sich bei jedem Künstler in andere Formen kleidet, die Ästhetik sich aber nicht für die Liebhabereien einzelner Künstler, sondern nur für das Allgemeingültige der Kunst interessiert. Es hat wenig Zweck, einem Künstler zu sagen: Habe eine Individualität, sei eine Persönlichkeit! Denn entweder er hat sie oder er hat sie nicht, daran kann keine Ästhetik etwas ändern. Andererseits kann aber auch der Realismus nicht sagen: Ahme die Natur mit Ausschaltung deiner Persönlichkeit nach, sondern nur: Stelle die Natur so dar wie sie dir erscheint, suche mit dem Kunstwerk die Illusion der Natur zu erzeugen, die du — vermöge deiner so oder so beschaffenen Individualität — als Vorstellung im Bewusstsein hast. Die ästhetische Theorie kann also immer nur die Absicht der Naturnachahmung, die Tendenz der Illusion betonen, alles übrige, d. h. die individuelle Form, die dabei entsteht, liegt ausserhalb ihrer Kompetenz.

Immerhin kann sie auch hier darauf hinweisen, dass das Zustandekommen der Illusion von der Nachahmung derjenigen Züge der Natur abhängt, die nicht nur der Künstler, sondern auch sein Publikum bei ihrer Anschauung sieht und empfindet. Deshalb muss auch der Künstler immer das Gefühl für die objektiv vorhandene Natur haben, wenn er sich nicht in Willkür und in subjektive Phantasien verlieren will. Er muss — unbeeinflusst durch jede philosophische Spekulation — von der Überzeugung durchdrungen sein, dass das, was er da wahrnimmt, objektive Wirklichkeit ist, eine Wirklichkeit, die alle Menschen wahrnehmen und von der sie sich alle dieselbe Vorstellung gebildet haben wie er. Wollte er das nicht, so würde er überhaupt niemals die Sicherheit gewinnen, dass er mit seinem Kunstwerk Illusion erzeugen könnte. Die Achtung vor der objektiven Wirklichkeit der Natur, die Absicht, diese mit voller Überzeugungskraft, das heisst so, dass sie auch auf andere wirkt, wiederzugeben, ist die erste Bedingung jedes Erfolges in den nachahmenden Künsten.

Dies alles haben schon die Künstler der Renaissance gewusst. So sagt z. B. Hollanda: „So wie die Mutter Natur die Menschen und Tiere alle nach ein und derselben Art und Weise und dennoch ganz voneinander verschieden gebildet hat, so giebt es auch viele bedeutende Maler, die mit Künstlerhand in wundervoller Meisterschaft Männer und Frauen und Tiere malen, jeder

nach seiner eigenen von der aller anderen ganz verschiedenen Manier, wenn auch nach gleichem Mass und Gesetz. Alle diese mannigfachen Malweisen können gut und gerade um ihrer Besonderheit willen lobenswert sein. Wenn nun auch alle diese berühmten Meister in der Luft, dem Licht und Schatten, der Zeichnung und Färbung voneinander abweichen, so sind sie darum doch alle grosse und bedeutende Männer, ein jeder berühmt gerade um seiner Eigenart und seines Stils willen, und ihre Werke sind würdig, gleich hoch geschätzt zu werden, weil jeglicher von ihnen danach gestrebt hat, die Natur nachzuahmen und Vollkommenheit zu erreichen auf dem Wege, den er für den besten und passendsten, seinem Ideal und seiner Absicht entsprechendsten gehalten hat." Also Anerkennung der künstlerischen Individualität, aber gleichzeitig Forderung treuer Naturnachahmung wenigstens in der Intention. Die Individualität hat für den Renaissanceästhetiker nur insoweit Giltigkeit, als sie sich der Tendenz der Naturnachahmung unterordnet. Eine Lehre wie die, dass der Künstler die Natur nur als Mittel benutzen dürfe, um damit seiner Individualität einen mehr oder minder willkürlichen Ausdruck zu geben, wäre einem Künstler der Renaissance niemals in den Sinn gekommen. Dagegen haben wir eine Menge Zeugnisse, aus denen hervorgeht, dass gerade die klassischen Meister danach gestrebt haben, ihre subjektive Auffassung der Natur zurückzudrängen und sich im Interesse der Illusion der Naturauffassung anderer urteilsfähiger Menschen anzubequemen.

So sagt z. B. Leonardo da Vinci einmal: „Der Maler soll darauf aus sein, bei seiner Arbeit das Urteil von jedermann zu hören. Denn er malt ja für das Urteil von jedermann, und wir wissen dass jeder, auch wenn er nicht Maler ist, die Formen der Menschen kennt, so dass er recht gut beurteilen kann, ob einer einen Buckel oder eine zu hohe oder tiefe Schulter, einen zu grossen Mund oder eine zu grosse Nase oder andere Fehler hat. Wenn wir also zugeben müssen, dass die Menschen in Wahrheit die Gegenstände der Natur beurteilen können, wie viel mehr müssen wir dann gestehen, dass sie auch die Fehler der Maler erkennen können. Denn man weiss ja, wie sehr sich der Mensch bei seinen eigenen Arbeiten täuscht."

Ebenso Dürer: „Aber ein Jeglicher sech zu ihm selbs, dass ihm die Lieb nit ein blind Urteil geb. Denn einer idlichen Mutter

gefällt ihr Kind wohl. Wir haben eigen unterschiedlich Sinn, und der meinste Theil, die ihrem Wohlgefallen allein folgen, die irren gewohnlich. Keiner glaub ihm selbs zu viel, denn Viel merken mehr als Einer. Darum glaub ihm keiner selbs zu viel, auf dass er nit irrig in seinem Werk werd und verfehl. Idoch will ich hie die Schonheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meinsten Theil schön geacht würd, des soll wir uns fleissen zu machen. Was alle Welt für schön acht, das wöllen wir auch für schön halten und uns des fleissen zu machen."

Das sind Konzessionen an den Geschmack der Menge, die uns individualistisch empfindenden Modernen geradezu unbegreiflich erscheinen. Da man nun Männern wie Leonardo und Dürer unmöglich die Persönlichkeit absprechen kann, so ergiebt sich daraus, dass diese in ihren Augen etwas Selbstverständliches war, worüber nicht viel Worte gemacht zu werden brauchten, während ihnen die Übereinstimmung mit dem Geschmack der anderen, d. h. dem allgemeinmenschlichen Naturgefühl als etwas sehr Wichtiges erschien, wonach jeder Künstler mit Bewusstsein streben müsse.

Diese Bescheidenheit, für die wir auch aus dem Altertum eine Menge Zeugnisse beibringen könnten, ist für alle schöpferischen Kunstperioden charakteristisch. Nur die kleinen Geister pochen immer auf ihre Persönlichkeit. Je weniger ein Mensch von Persönlichkeit hat, um so mehr redet er bekanntlich davon. Für alle Verfallsperioden ist das Trotzen auf die „freie schöpferische Individualität" bezeichnend gewesen. Die grossen Künstler finden ihre Stärke immer in ihrer Zusammengehörigkeit mit der Gattung, die kleinen immer in ihrem Gegensatz zu derselben.

Wenn man also über die individuellen Abweichungen in der Naturauffassung, eben weil sie individuell sind, keine Gesetze geben kann, so kann man doch Gesetze der Naturveränderung aufstellen, die allgemeine Giltigkeit haben. Und diese zu ermitteln ist eine der wichtigsten Aufgaben der Ästhetik.

Dass es in der Kunst nicht auf eine objektive Übereinstimmung mit der Natur, sondern auf eine subjektive Naturwahrheit, d. h. auf die Kraft Illusion zu erzeugen ankommt, braucht jetzt wohl nicht mehr bewiesen zu werden. Es lässt sich besonders an den Fällen erkennen, wo die Kunst ihrem ganzen Inhalt und ihrer Tendenz nach die Natur gar nicht darstellen will. Dies ist überall da der Fall, wo sie das Erhabene, Göttliche oder Phantastische darzustellen hat.

Das Göttliche ist von jeher entweder in tierischen oder menschlichen oder gemischt tierischen und menschlichen Formen dargestellt worden. Es kommen dabei Mischungen verschiedener Wesen und Steigerungen bestimmter Wesen vor, deren Elemente zwar der Natur entsprechen, die aber als Ganzes der Natur nicht völlig gleichen, vielmehr in bewusster Weise über sie hinausgehen. Dass dies berechtigt ist und der Illusionstheorie nicht widerspricht, haben wir gesehen. Denn hier liegt ja die Sache so, dass schon die Vorstellung, mit der das Kunstwerk übereinstimmen soll, über die Natur hinausgeht. Ist diese Vorstellung gesteigert menschlich, so muss auch das Kunstwerk gesteigert menschliche Formen haben. Ist sie gemischt menschlich und tierisch, so muss auch das Kunstwerk gemischt menschlich und tierisch sein. Die Steigerung und Veränderung der Natur wird hier also nicht deshalb vorgenommen, weil die Natur an sich nicht schön genug wäre und deshalb idealisiert werden müsste, sondern weil schon die Vorstellung, die dem Inhalt des Kunstwerks entspricht, eine Steigerung und Veränderung in sich schliesst. Dass die Formen selbst trotz dieser Steigerung schliesslich nur durch Nachahmung der Natur gewonnen werden können, ist selbstverständlich. Auch die gesteigerten Formen sind alle aus der Natur heraus entwickelt.

Wie das möglich ist, mag die bekannte Erzählung Condivis von dem Bilde des jugendlichen Michelangelo erläutern, das dieser mit Benutzung des bekannten Stiches Schongauers ‚Die Versuchung des heiligen Antonius' gemalt hat. „Als er dieses Bildchen malte, auf dem sich ausser der Figur des Heiligen viele absonderliche Gestalten und höllische Ungeheuer befanden, wandte er einen solchen Fleiss an, dass er keinen Teil kolorierte, bevor er ihn nicht mit der Natur verglichen hatte. So dass er auf den Fischmarkt ging und beobachtete, von welcher Form und Farbe die Flossen der Fische wären, von welcher Farbe die Augen und jeder andere Teil, und es dann in seinem Gemälde darstellte, wodurch er es zu der Vollkommenheit brachte, deren er fähig war."

Eine ganz ähnliche Geschichte erzählt Vasari aus der Jugend Leonardo da Vincis, von dem Bilde eines Drachen, das dieser auf eine Holztafel malte. „Zu diesem Zwecke brachte er in eines seiner Zimmer, wo nur er allein Zutritt hatte, Eidechsen, Molche, Grillen, Schlangen, Schmetterlinge, Heuschrecken, Fledermäuse und andere seltsame Tiere dieser Art. Aus all diesen Tieren machte er, indem er sie verschiedenartig zusammensetzte, eine furchtbare

und schreckenerregende Bestie, die mit ihrem Hauch vergiften konnte und deren Augen wie Feuer brannten. Diese liess er aus einem dunkeln geborstenen Stein herauskriechen, indem sie Gift aus dem offenen Rachen spie, Feuer aus den Augen blitzte und Rauch aus der Nase blies, so wunderbar, dass sie in der That einen monströsen und schrecklichen Anblick bot. Und er gab sich soviel Mühe bei ihrer Ausführung, dass der Gestank der toten Tiere das Zimmer ganz erfüllte, ohne dass es ihn belästigte, so sehr liebte er die Kunst."

Und damit man nicht denken könnte, das seien jugendliche naturalistische Verirrungen dieser Künstler gewesen, citiere ich die Worte, mit denen der reife Leonardo beschreibt, wie man ein Fabeltier zu malen habe: „Du weisst, dass man kein lebendes Wesen darstellen kann, ohne ihm seine richtigen ihm zukommenden Glieder zu geben, so dass jedes von den letzteren einem Gliede dieses lebenden Wesens gleicht. Wenn du also ein erfundenes Tier lebendig erscheinen lassen willst, sagen wir einen Drachen, so nimm als Kopf einen Hundekopf und setze ihm Katzenaugen ein und füge die Ohren eines Stachelschweins, die Schnauze eines Windspiels, die Augenbrauen eines Löwen, den Kamm eines alten Hahns und den Hals einer Schildkröte hinzu."

Und in den Gesprächen Michelangelos mit Francisco de Hollanda sagt jener: „Man malt in der That, was nirgends auf Erden existiert, und diese Freiheit ist eine wohlberechtigte und entschuldbare. Niemals aber erfindet der Maler ein Ding, das nicht dem Bereiche der Wirklichkeit angehören könnte. Viel Lob verdient sogar der Maler, der etwas nie Geschehenes und darum scheinbar Unmögliches mit Kunst und Verständnis so lebendig wie möglich zeichnet, dass die Menschen wünschen, es möchte auf Erden vorhanden sein, und behaupten, man könne Federn aus jenen Flügeln rupfen und Hände und Augen bewegten sich." Also: Keine objektive gewissermassen statistische Übereinstimmung mit der Natur, sondern Illusion. Nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche und Wahrscheinliche. So begreift man auch, wie die Künstler der Renaissance diese Art der phantastischen Darstellung ruhig unter den Begriff der Naturnachahmung fassen konnten.

Ein zweites Missverständnis, das beseitigt werden muss, ist das, als ob es sich bei der Naturnachahmung immer um die Nachahmung eines bestimmten Modells, eines bestimmten Naturgegenstandes handle. Dass das nicht der Fall ist, lehrt am besten die

Poesie. Der Inhalt der meisten Romane und Dramen ist frei erfunden, nicht nach dem Leben kopiert. Es kommt wohl hie und da vor, dass einzelne Motive des Lebens benutzt worden sind, aber meist in freier Weise. Dagegen ist es unumgänglich notwendig, dass der Dichter das Leben, die Natur kennt. Dann kann er seine Gestalten, Charaktere, Situationen, Handlungen u. s. w. auf Grund dieser Naturkenntnis, aus dem Geiste der Natur heraus schaffen. Es ist bekannt, dass viele dramatische Dichter sogar mit historischen Stoffen sehr frei umgesprungen sind.

Auch der Schauspieler kopiert in den meisten Fällen kein bestimmtes Modell, sondern schafft sich seine Maske, seine Sprache und Bewegung aus einer freien Naturanschauung heraus, wenn auch in individuellen Formen. Es kommt zwar vor, dass er seine Rolle mit bestimmten Zügen etwa einer stadtbekannten Persönlichkeit ausstaffiert. Aber die Regel ist das jedenfalls nicht, und wo es vorkommt, pflegt man es besonders anzumerken.

In der Malerei giebt es gewisse Dinge, die überhaupt nicht nach dem Leben kopiert werden können. Niemals hat ein Maler eine bewegte Welle, einen flatternden Gewandzipfel direkt nach der Natur gemalt. Nur bei gewissen Gattungen wie dem Porträt, dem Stillleben, dem Blumenstück ist ein völliges Vollenden des Bildes vor der Natur möglich. Schon die Landschaft gestattet wegen des raschen Wechsels der Beleuchtung nur flüchtige Studien, die dann später in Ruhe ausgeführt werden müssen, und ein Genrebild oder gar ein historisches, mythologisches oder allegorisches ist niemals genau nach der Natur kopiert worden. Man kann bestenfalls Studien dazu machen und diese dann nach freier Erfindung zusammenstellen.

Darüber waren schon die Alten trotz ihrer Nachahmungstheorie nicht im Unklaren. Das beweist die bekannte Geschichte von Zeuxis, der, als er den Krotoniaten eine Helena zu malen hatte, dazu nicht ein bestimmtes Modell benutzte, sondern sich die fünf nach allgemeinem Urteil schönsten Jungfrauen der Stadt vorführen liess und von jeder das kopierte, was bei ihr am schönsten war. Nach unserer modernen Auffassung ist allerdings ein solches Zusammensuchen der Schönheit aus verschiedenen Individuen bedenklich, denn wir wissen, dass die Natur auch da wo sie Hässliches oder weniger Schönes schafft, ihre Schöpfungen mit einer gewissen inneren Notwendigkeit hervorbringt, so dass alles zu einander passt und kein Teil ohne den anderen denkbar ist. Wir

halten es deshalb für unwahrscheinlich, dass auf diesem Wege ein organisches und völlig glaubwürdiges Ganze zu stande kommen könne. Aber giebt man das Verfahren einmal zu, so ist die Geschichte besonders deshalb interessant, weil sie zeigt, dass die Griechen und mit ihnen die Italiener, die sich dieses Beispiel aneigneten, auch die Darstellung der höchsten Schönheit als ein Nachahmen der Natur auffassten. Denn die einzelnen Formen, die Zeuxis seiner Helena gab, waren durchaus nicht frei erfunden, sondern Kopien einzelner Naturformen, nur ihre Zusammensetzung war das freie Werk des Künstlers. Selbst das Schöne steckte für die Alten in der Natur, die Kunst brauchte es nur durch geschickte Auswahl herauszuholen und zu kopieren.

Natürlich waren weder die antiken Künstler noch die der Renaissance so borniert zu glauben, dass ein Maler, um eine Figur zeichnen oder malen zu können, immer ein bestimmtes Modell vor Augen haben müsse. Sie wussten sehr wohl, dass es ihm oft bequemer sein könne, irgend einen Natureindruck aus der Erinnerung wiederzugeben, wobei dann die Nachahmung der Natur nicht eine direkte, sondern eine indirekte sein würde, indem er nicht die Natur selbst, sondern das Erinnerungsbild von ihr kopierte. Es war ihnen wohl bekannt, dass bedeutende Maler in der Klarheit und Lebhaftigkeit ihrer Erinnerungsvorstellungen einen Ersatz für die Natur haben, der ihnen unter Umständen auch einmal ein Arbeiten aus dem Kopfe gestattet. Aber sie vergassen dabei nicht, dass auch dies schliesslich eine Nachahmung der Natur ist. Besonders schön hat Dürer dies formuliert, indem er sagt, „dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, dass er solchs aus viel Abmachen (Kopieren) sein Gemüt vollgefasst hab. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings. Das ist die Ursach, dass ein wohlgeübter Künstner nit zu einem jedlichen Bild darf lebendige Bilder abmachen, dann er geusst gnugsam heraus, was er lang Zeit von aussen hineingesammlet hat. Solicher hat gut machen in seinem Werk, aber gar wenig kummen zu diesem Verstand. . . . Doch wirdet es allweg besser, so er sich des Lebens im Abmachen gebrauchet."

Wie gröblich hat man diese Stelle unter dem Einfluss einer idealistischen Ästhetik missverstanden! Ganz äusserlich klammerte man sich an Worte wie „Schatz des Herzens" und „neue Kreatur" und meinte, Dürer habe mit diesen Worten die „im Geist empfangenen und geborenen, nicht äusserlichem Anlass entstammenden Äusserungen einer ganzen tiefen idealen Künstlernatur" im Gegensatz zu dem rohen Naturalismus charakterisieren wollen. Allein Dürer wollte damit genau das Gegenteil sagen. Er wollte betonen, dass der Maler selbst da, wo er scheinbar frei erfindet, ein Nachahmer der Natur ist, indem er frühere Natureindrücke, seine Erinnerungsvorstellungen von der Natur kopiert. Er wollte sagen, dass man sich durch fortgesetzte intensive Naturanschauung einen Fonds, gewissermassen ein Reservoir von Formen bilden könne, aus dem man nun das, was man brauche, in seine Arbeiten ausfliessen lasse. Dies ist allerdings nur den besten Malern, den „gewaltigen Künstnern" erlaubt und möglich. „Bist du aber so gewiss in deinem Gebrauch, den du durch lang viel Kunterfetten (Abzeichnen) erlangt hast, dass du alle Ding auswendig weisst, wie ein idlicher Mensch sein soll, dass du Niemands (d. h. keines Modelles) dorzu bedarfst, so ist es so viel dest besser." Aber selbst dann wird es „allweg besser, so man sich des Lebens im Abmachen gebrauchet".

Bei diesem Arbeiten aus dem Kopfe geschieht es dann häufig, dass verschiedene Erinnerungsvorstellungen miteinander kombiniert werden, da eine einzelne Erinnerungsvorstellung in der Regel nicht ganz klar ist, andere sich wenigstens leicht in sie eindrängen können. Dieses Kombinieren ist eine der allerwichtigsten Thätigkeiten des Künstlers. Es handelt sich dabei nicht wie in der Anekdote von Zeuxis um ein äusserliches Zusammensuchen verschiedener Züge aus verschiedenen Modellen, sondern um das Schaffen eines neuen lebensfähigen Individuums auf Grund zahlreicher Erinnerungsvorstellungen, von denen jeweilig nur die dem Zweck entsprechenden und im Charakter zusammenpassenden in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt werden.

Vom Standpunkt der Illusionsästhetik ist es natürlich einerlei, ob der Künstler „sich des Lebens im Abmachen braucht" oder ob er eine „neue Kreatur" durch Kombination verschiedener Erinnerungsvorstellungen schafft. Denn sie fragt nur nach dem Erfolge. Hat ein Kunstwerk die Fähigkeit Illusion zu erzeugen, so ist es gut, einerlei, ob es der Natur genau nachgebildet oder aus dem Kopfe, in Nachahmung verschiedener Erinnerungsvorstellungen

geschaffen ist. Denn wäre es selbst der Natur genau nachgeahmt, so würde der Beschauer ja doch das Original in den meisten Fällen nicht kennen, könnte also gar nicht beurteilen, ob die Kopie mit ihm übereinstimmte oder nicht. Was er beurteilen kann ist nur, ob das Kunstwerk naturwahr im allgemeinen ist, ob ein Individuum dieser Art in der Natur existieren könnte. Dieses Gefühl erhält er aber viel mehr dadurch, dass der Künstler die für den betreffenden Zweck notwendigen Züge durch freies Kombinieren verschiedener Erinnerungsvorstellungen gewinnt, als dadurch dass er ein bestimmtes zufällig zur Verfügung stehendes Modell kopiert, das vielleicht gerade an dieser Stelle nicht vollständig passt. Man muss eben auch hier zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit unterscheiden. Das Ziel, dem der Künstler zustrebt, ist nicht die Wahrheit, d. h. die wirkliche Übereinstimmung mit einer bestimmten Natur, sondern die Wahrscheinlichkeit, d. h. die Glaubwürdigkeit im allgemeinen.

Darauf beruht es auch, dass viele Maler, unter ihnen auch einige der grössten, die Natur in ihren Bildern nicht direkt kopiert haben. Sie fühlten eben, dass sie das, was sie im einzelnen Falle sagen wollten, bei einer genauen Anlehnung an die Natur nicht vollständig sagen konnten, dass es eine Gefahr für sie sei, am Modell kleben zu bleiben. Und auch für den Beschauer ihrer Bilder musste das sklavische Kopieren eines Modells den Nachteil haben, dass sie durch die zufällige Erscheinung der Natur von dem, was sie eigentlich damit sagen, d. h. von der bestimmten Art Illusion, die sie damit erzeugen wollten, abgelenkt wurden.

Trifft es sich so, dass der Künstler ein Modell findet, das seinen Intentionen genau entspricht, so ist das gewiss von grossem Vorteil und er kann sich dann „des Lebens im Abmachen gebrauchen". Trifft es sich nicht, so muss er eben frei erfinden, d. h. im Sinne der Natur neu schaffen.

Man weiss, dass gerade diejenigen Künstler, die wie Böcklin ihre Bilder meistens nicht direkt vor der Natur malen, diese ganz besonders genau zu kennen pflegen, weil sie sie in ihrer Jugend sehr intensiv studiert haben. Dennoch wird man nicht sagen können, dass ihre Kunst prinzipiell höher stehe als die eines Holbein oder Leibl, die immer ein bestimmtes Modell vor sich hatten. Das Kennzeichen der grossen Kunst ist eben nicht die bestimmte Art wie sie entsteht, sondern ihre schliessliche Wirkung. Wenn irgendwo so kann man hier sagen, dass der Zweck die Mittel heiligt.

Und gerade hieraus erkennt man recht deutlich, dass nicht die Nachahmung, sondern die Illusion dasjenige Prinzip ist, das der Ästhetik zu Grunde gelegt werden muss.

Die Nachahmung hat für die Ästhetik nur die Bedeutung, dass sie eines unter verschiedenen Mitteln ist, Illusion zu erzeugen. Bei den darstellenden Künsten ist sie ja ohne Zweifel das nächstliegende, gewissermassen selbstverständliche, dasjenige, auf das der Mensch zuerst verfällt. Man braucht nicht nachzuweisen, dass durch die Nachahmung Illusion erzeugt wird, denn das versteht sich von selbst, sondern dass auch durch andere Mittel der Eindruck der Natur hervorgebracht werden kann, wobei diese unter den Begriff der indirekten Nachahmung gefasst werden mögen. Und da diese Mittel, wie Dürer ganz richtig sagt, nur den bedeutendsten Künstlern zur Verfügung stehen, die Ästhetik ihre Gesetze aber gerade für diese nicht schreibt, da sie sie nicht brauchen, so ist es selbstverständlich, dass sie die Nachahmung der Natur immer besonders stark betonen wird. Der grosse Künstler kann der Natur verhältnismässig frei gegenüberstehen, denn er hat eine so starke Naturanschauung, ein so lebendiges Naturgefühl, dass er den Zusammenhang mit ihr doch nie verliert. Sobald aber diese Loslösung, wie es gegenwärtig vielfach der Fall ist, zum Prinzip erhoben und auch von den Malern zweiten und dritten Ranges geradezu bewusst angestrebt wird, liegt die Gefahr des Verfalls, der Verflachung und dekorativen Veräusserlichung nahe. Denn je kleiner ein Geist ist, um so mehr glaubt er die Natur willkürlich verändern zu können, um so mehr bedarf er deshalb des fortwährenden Korrektivs der Naturnachahmung.

Jene uneigentliche Nachahmung der Natur, bei der der Künstler sich mehr oder weniger von seinem zufälligen Modell freimacht, ist ohne Zweifel die Hauptursache für die Ausbildung der idealistischen Theorie gewesen. Man sagte sich: Wenn die unmittelbare Übertragung des Modells in das Kunstwerk von vielen grossen Künstlern vermieden wird, wenn Zeuxis seine Helena aus verschiedenen Modellen zusammengesetzt, Raffael seine schönen Weiber nicht nach der Natur, sondern nach einer „gewissen Idee“ gemalt hat, so ist die Kunst überhaupt nicht Nachahmung der Natur, sondern subjektiver Gefühlsausdruck. Das Entscheidende dabei ist nicht die Übertragung der Natur in das Bild, sondern der geistige Umgestaltungsprozess, den der Künstler mit dem Wahrnehmungsbilde vornimmt, während er es in die Kunst übersetzt.

Das ist bis zu einem gewissen Grade ohne Zweifel richtig. Die Schwäche des Naturalismus, als ästhetische Theorie gefasst, beruht eben darauf, dass er die einfache Übertragung der Natur in die Kunst ohne selbständige geistige Arbeit überhaupt für möglich hält, dass der Künstler nach ihm ein ungeheuer „kurzes Gedärm" haben muss, indem er das was er gesehen hat unmittelbar nachher oder gleichzeitig, etwa so wie es eine photographische Camera thut auf die Bildfläche wirft. Davon kann, wie wir gesehen haben, nicht die Rede sein. Die Natur muss vielmehr, ehe sie in die Kunst übertragen wird, geistig verarbeitet, im Sinne der beabsichtigten Illusion ausgewählt und accentuiert werden, wenn das Kunstwerk ästhetisch wirken soll.

Andererseits ist aber die Lehre des Idealismus falsch, dass es sich dabei um eine Verschönerung, eine Idealisierung oder Typisierung der Natur handle. Die Natur wird von der Kunst durchaus nicht deshalb verändert oder in freier Weise nachgeahmt, weil sie an sich hässlich oder abnorm wäre, sondern weil sie so wie sie ist in der Kunst nicht wirken würde. Es handelt sich dabei durchaus nicht um ein Verschönern, sondern lediglich um ein Verdeutlichen und Accentuieren. Das Schöne wird dabei schöner, das Hässliche hässlicher gemacht als es ist, weil jenes wegen der illusionsstörenden Momente sonst nicht die Illusion der Schönheit, dieses nicht die der Hässlichkeit hervorbringen würde. Und wenn man von Typisieren spricht, so kann man damit nur ein stärkeres Hervorheben der für den bestimmten Fall charakteristischen Züge meinen. Der Typus in diesem Sinne ist durchaus nicht der Durchschnitt, der Mittelwert aus verschiedenen individuellen Möglichkeiten, sondern die nach einer bestimmten Seite hin charakteristischste Form, d. h. diejenige, die in dem betreffenden Falle gerade die vom Künstler beabsichtigte Illusion am besten erzeugt.

Dies alles wird uns klar werden, wenn wir einmal diejenige Art von Kunst ins Auge fassen, deren Intention auf Nachahmung einer bestimmten Natur geht. Selbst wenn dem Künstler ein bestimmtes Leben, eine bestimmte Natur vorliegt, wonach er arbeiten soll, ist er in den allermeisten Fällen nicht im stande, sein Vorbild genau so zu kopieren wie es ist. Das ergiebt sich schon aus dem Wesen der Illusion, dem Charakter der durch die Kunst erzeugten Gefühlsvorstellungen. Da diese nämlich infolge der teilweisen Ausscheidung des emotionellen Elements unter allen Umständen schwächer sind als die Ernstgefühle, muss eine gewisse Steigerung vorgenommen werden, wenn eine starke Illusion entstehen soll.

Der Künstler darf Bewegung, Ausdruck, Charakter u. s. w. nicht genau so wählen, wie er sie im Leben findet, sondern er muss sie in der Richtung, in der die beabsichtigte Illusion liegt, steigern. Diese Steigerung hat nicht den Zweck eine andere höhere, sondern vielmehr dieselbe Wirkung zu erzeugen wie die Natur. Sie soll nur den Ausfall an Gefühlsstärke, der mit der Übertragung der Wirklichkeit in den Schein verbunden ist, ausgleichen, das Kunstwerk doch wieder auf die Wirkungsstufe der Natur emporheben. So ist z. B. der Ausdruck des Zorns im Leben nicht immer von sehr bestimmter Art. Man runzelt vielleicht die Augenbrauen, macht eine heftige Bewegung, erhebt ein wenig die Stimme, das ist alles. Soll aber der Schauspieler oder der Maler Zorn darstellen und soll diese Darstellung dieselbe Wirkung ausüben wie der wirkliche Zorn, den man im Leben beobachtet, so muss natürlich eine Steigerung eintreten, die charakteristischen Züge des Gesichts und der Stimme müssen stärker betont werden. Wenn man das Idealisieren oder Typisieren nennen will, so kann man das ja thun. Aber man erweckt dadurch die falsche Vorstellung, als ob es sich dabei um eine Verschönerung der an sich nicht genügend schönen Natur oder gar um das Ziehen eines Durchschnitts, eines Mittelwerts handele, wovon nicht die Rede sein kann.

Eine ganz besondere Auswahl und Veränderung der Natur ergiebt sich dann aus den eigentümlichen Darstellungsformen der einzelnen Künste, ihrer Technik, ihren illusionsstörenden Momenten u. s. w. Bei der Poesie kommt hier besonders die kurze Zeit in Betracht, die für die Entwickelung der Ereignisse zur Verfügung steht. In einem Drama sind die Handlungen, die sich im Laufe mehrerer Tage, Wochen, ja Jahre abspielen, auf den kleinen Zeitraum einiger Stunden zusammengedrängt. Die Handlung eines Romans, den man in wenigen Tagen liest, kann sich über das ganze Leben eines Menschen erstrecken.

Die Folge davon ist die, dass der Dichter — vorausgesetzt dass ihm ein bestimmtes Leben als Vorbild vorschwebt — eine sorgfältige Auswahl aus ihm treffen muss. Er muss eine Menge Ereignisse, Situationen und Worte weglassen, die in der Wirklichkeit vorkommen, ja vielleicht räumlich den grössten Teil des Lebens einnehmen, die aber für den Gang der Handlung ganz unwesentlich sind. Schon die Charaktere, die uns im Leben entgegentreten, sind genau so wie sie sind meistens für die Poesie unbrauchbar. Die Litteraturgeschichte kennt ja Beispiele von Kopien nach dem Leben. Aber sie lehrt zugleich, dass das Modell dabei immer mehr

oder weniger verändert wird. So hat z. B. Goethe den Charakter Kestners in Werthers Leiden in ungünstigem Sinne abgewandelt, zum grossen Leidwesen der Kestnerschen Familie, aber aus rein künstlerischen Rücksichten, weil er an dieser Stelle einen weniger sympathischen Charakter brauchte. Es wird eben nur selten vorkommen, dass alle Züge des Charakters einer lebenden Person derart sind, dass der Dichter sie an einer bestimmten Stelle direkt brauchen kann. Er muss, um die Aufmerksamkeit auf das Wichtige zu konzentrieren, vieles weglassen, anderes hinzuthun, wieder anderes verändern, und zwar entweder abschwächen oder verstärken, vor allen Dingen das Schwankende und Gemischte, was die meisten Charaktere haben, beseitigen — falls er nicht gerade die Illusion dieses Schwankenden und Gemischten erzeugen will.

Die meisten Menschen sind ja keine einfachen unzweideutigen Charaktere, sondern inkonsequent, widerspruchsvoll, aus verschiedenen Zügen zusammengesetzt. Im Leben thut das der Deutlichkeit keinen Eintrag. Denn man hat ja Zeit, sie kennen zu lernen, durch wiederholten Verkehr in ihr Wesen einzudringen. Im Roman und zumal im Drama hat man diese Zeit nicht. Da soll man in wenigen Stunden, höchstens ein paar Tagen eine Menge von Menschen in ihrem Charakter, ihrem Verhältnis zu einander, ihren Neigungen und Abneigungen verstehen lernen. Da gilt es natürlich aus den im Leben möglichen und vielleicht vom Dichter beobachteten Reden, Handlungen u. s. w. alles zu streichen, was nicht zu ihrer Charakteristik beiträgt. Im Leben thut und sagt der Mensch vieles, was für seinen Charakter, sein Verhältnis zu den brennenden Fragen des Lebens ganz gleichgültig ist. Auf der Bühne oder im Roman darf er nichts Unwichtiges oder Gleichgültiges sagen. Oder besser ausgedrückt, er muss vor allen Dingen Wichtiges sagen, und wo er es einmal nicht thut, müssen seine unwichtigen Bemerkungen als kleine zufällige Züge zur lebendigen Charakteristik dienen, d. h. die Illusion steigern.

Man denke sich z. B., ein naturalistischer Dichter wollte irgend eine Szene aus dem Leben, ein Gespräch zwischen Arbeitern oder eine Konversation im Salon eines reichen Mannes auf der Bühne oder in einem Roman wiedergeben. Nur in den allerseltensten Fällen könnte er dabei das, was er im Leben selbst beobachtet hat, direkt reproduzieren. Wenn man in der Wirklichkeit in eine solche Gesellschaft hineintritt, braucht man oft lange Zeit, bis man die Personen kennen gelernt, aus ihren oft nebenbei und

unüberlegt hingeworfenen Worten ihren Charakter, ihr Verhältnis zu einander ermittelt hat. Fast niemals fühlt man sich in einem solchen Kreise sofort wohl. In einem Schauspiel soll man in wenigen Minuten, während der Exposition des Stückes, alle Personen so genau kennen lernen, dass man den lebhaftesten Anteil an ihrem weiteren Schicksal nimmt. Es liegt auf der Hand, wie sorgfältig die Worte und Handlungen zu diesem Zweck gewählt und abgewogen werden müssen. Auch die realistischste Szene in einem modernen Roman oder Schauspiel ist deshalb niemals eine Kopie der Wirklichkeit. Natürlich muss der Dichter die entsprechende Wirklichkeit kennen, in den entsprechenden Kreisen verkehrt haben oder sonstwie mit ihnen vertraut sein. Aber es ist wohl niemals vorgekommen, dass er ein solches Gespräch genau nach der Wirklichkeit kopiert hätte. Er hat es vielmehr immer mit Elementen der Wirklichkeit, mit Erinnerungsvorstellungen, die er von ähnlichen selbst belauschten Gesprächen hatte, frei erfunden.

Dabei ist noch nicht einmal in Betracht gezogen, dass je nach der poetischen Gattung, um die es sich handelt, gar nicht jede Wirklichkeit dargestellt werden kann. Es giebt gewisse Dinge, die überhaupt nicht poetisch darstellbar sind, da die Poesie sie nicht anschaulich, d. h. mit genügender Illusion darstellen kann. Über das Wesen des Tragischen haben wir schon gesprochen. Nicht alles Traurige im Leben ist tragisch. Aber was für die Tragödie gilt, das gilt ebenso für jede Gattung der Poesie. Nicht alles, was im Leben lächerlich ist, ist komisch im Sinne der Kunst, d. h. für ein Lustspiel oder eine Posse geeignet. Und was im Roman dargestellt werden kann, kann darum noch lange nicht auf der Bühne dargestellt werden. Alle diese Regeln sind bekannt und in der Poetik von jeher berücksichtigt worden. Für den Ästhetiker sind sie aber besonders deshalb wichtig, weil sie zeigen, dass jede Kunst vermöge ihrer eigentümlichen Darstellungsmittel ein bestimmtes Verhältnis zur Natur hat, dass ihre Naturnachahmung in bestimmter Weise eingeschränkt ist. Man formuliert diese Einschränkung gewöhnlich in der Weise, dass man sagt, die Kunst dürfe das Unbedeutende und Gleichgültige oder das Hässliche nicht darstellen. Das ist aber wie wir schon gesehen haben nicht richtig. Vielmehr handelt es sich dabei lediglich um das Verhältnis der Natur zur künstlerischen Darstellbarkeit.

An einer bekannten Stelle seines ‚Ventre de Paris' hat Zola den Geruch der verschiedenen Käsesorten, die auf dem Verkaufs-

tisch einer Hökerin liegen, geschildert, und zwar mit einem Aufwand von Adjektiven, der sich sehr komisch ausnimmt, wenn man bedenkt, dass keine Worte der Welt im stande sind, den Unterschied im Geruch des Frommage de Brie, des Gorgonzola, des Camembert u. s. w. auch nur einigermassen anschaulich wiederzugeben. Die ganze Stelle ist ein sehr charakteristisches Beispiel für die Übertreibungen des Naturalismus. Sie ist nicht deshalb verfehlt, weil der Dichter einen hässlichen Inhalt gewählt hat — denn der Leser riecht ja den Käse nicht wirklich und ausserdem stellt man ihn ja malerisch sehr oft dar, ja isst ihn sogar —, sondern deshalb, weil er einen Inhalt gewählt hat, der sich mit den Mitteln der epischen Poesie nicht anschaulich darstellen, nicht mit Illusionswirkung schildern lässt.

Wenn ein achtzigjähriger Mann in seinem Bette an Altersschwäche stirbt, so ist dieser Tod dramatisch vollkommen unbrauchbar. Nicht weil er inhaltlich unbedeutend wäre, denn der Tod hat immer etwas Ehrwürdiges und Feierliches, sondern weil er auf der Bühne dargestellt absolut nicht wirken würde. Die dramatische Poesie verlangt eben Handlung, gegensätzliche Charaktere, Kämpfe, Verwickelungen u. s. w., und zu alledem giebt ein solches Ereignis keine Veranlassung.

Eine alte Jungfer, die im Leben ihre komischen Eigenheiten hat und die Menschen dadurch zum Lachen bringen kann, ist darum noch keine komische Figur im Sinne der Komödie. Sie würde als Hauptperson eines Lustspiels wahrscheinlich sehr langweilig wirken, weil sie ihrem Charakter nach gar keine Gelegenheit zu dramatischen Verwickelungen, zu interessanten und spannenden Handlungen böte.

Die Poesie muss also nicht nur das, was sie in der Natur findet, verändern, sondern auch schon bei der Auswahl aus der Natur auf die Bedingungen, unter denen sie arbeitet, Rücksicht nehmen. Das heisst mit anderen Worten: sie muss diejenigen Züge der Natur vorzugsweise darstellen, die in die Poesie übertragen auch ohne grosse Veränderung Illusion erzeugen würden. Und wo sie einmal verändern und kombinieren muss, da darf sie es nicht im Sinne der Idealisierung thun, etwa weil ihr die Natur nicht schön genug wäre, sondern im Sinne der poetischen Wirkung, d. h. mit der Absicht die Illusion zu steigern. Der Zweck jeder Naturveränderung ist der, den Leser oder Hörer durch besondere Mittel ebenso — wenn auch nur in der Vorstellung — zu packen

und zu erregen, wie er im Leben durch Ereignisse, die ihn persönlich berühren, gepackt und erregt werden würde.

Ebenso muss die Natur in der Schauspielkunst verändert werden. War es in der Poesie die Kürze der Zeit, was eine Veränderung nötig machte, so ist es hier die Grösse des Schauspielhauses, die Entfernung der meisten Zuschauer von der Bühne, endlich die Einseitigkeit des Bühnenbildes, die dadurch entsteht, dass die Personen immer nur von vorn gesehen werden können.

Schon der einzelne Schauspieler kann durchaus nicht so sprechen und sich bewegen, wie er es im gewöhnlichen Leben thut. Er muss etwas langsamer, vor allem aber lauter und deutlicher sprechen, die Worte schärfer betonen, grössere und mehr in die Augen fallende Gesten machen. Und zwar einfach deshalb, weil er sonst nicht verstanden werden würde. Im gewöhnlichen Leben macht der Mensch eine Menge undeutlicher und wenig charakteristischer Bewegungen, spricht er die Worte oft nachlässig, mit Abkürzungen oder akustisch störenden Nebengeräuschen aus. Das schadet auch nicht viel, denn die Menschen, mit denen er verkehrt, sind ihm nahe, können ihn, wenn sie etwas nicht verstanden haben, fragen, ihn längere Zeit beobachten u. s. w. Ferner muss der Schauspieler durch die Richtung, in der er spricht, immer bis zu einem gewissen Grade auf das Publikum Rücksicht nehmen. Er kann zwar unter Umständen auch in die Bühne hinein oder seitlich sprechen, aber er wird sich doch wo es geht möglichst so stellen, dass das Publikum ihn gut versteht. Über die Bewegung der Beine und Arme giebt es ganz bestimmte Regeln, die darauf hinauslaufen, dass diese Glieder bei jeder Haltung in dem Verhältnis zu einander gezeigt werden, das für die Ansicht vom Zuschauerraum das deutlichste und ausdrucksvollste ist. Im Leben ist das alles nicht nötig, da wendet sich jeder beim Sprechen genau dem zu, mit dem er spricht, und nimmt auf seine Bewegungen gar keine Rücksicht, da der andere ihn ja aus nächster Nähe sieht, um ihn herumgehen und sich ein deutliches Bild von ihm machen kann.

Allerdings muss Sprache und Bewegung des Schauspielers vor allen Dingen natürlich sein, dem Inhalt dessen, was er sagt, entsprechen. Aber diese Natürlichkeit ist nicht als objektive Übereinstimmung mit dem Leben zu verstehen, sondern sie schliesst eine Anzahl Veränderungen der Natur in sich, die den Zweck der Accentuierung, der Verdeutlichung haben. Das was dabei schliesslich

herauskommt, ist nicht die Natur selbst, sondern ein Mittelding zwischen Natur und Schema, die Diagonale im Parallelogramm der beiden Kräfte: Illusion und Illusionsstörung um der Deutlichkeit willen.

Besonders beim Zusammenspiel auf der Bühne lässt sich die Notwendigkeit der Naturveränderung beobachten. Wie oft muss der Regisseur einer Dilettantenbühne verhindern, dass die Personen sich beim Sprechen gegenseitig verdecken, dass einzelne während einer Rede ohne Not zwischen den Sprecher und das Publikum treten. Es ist ein Charakteristikum fast aller Dilettantenbühnen, dass die Personen auf solche Regeln nicht achten, vielmehr planlos „durcheinanderwursteln".

Am klarsten ist die Auswahl und Veränderung der Natur wieder in der Malerei. Es ist ein vollkommener Irrtum, der durch die extrem naturalistische Theorie verbreitet worden ist, dass die Malerei alles was in der Natur vorkommt malen dürfe. Die Natur enthält eine Menge Motive, die ganz unmalerisch sind. Ein Blick in ein grünes Gebüsch, bei dem es wenig vor- und zurücktretende Formen giebt, in dessen Lücken die Sonne nicht hineinscheint, so dass es einen ziemlich einheitlichen grünen Farbenton ohne Licht und Schatten hat, ist malerisch undarstellbar. Es fehlen ihm eben die Elemente, durch die allein die Malerei auf der Fläche Illusion erzeugen kann, nämlich die Gegensätze von Licht und Schatten und die Verschiebungen der Gegenstände, die dem Beschauer das Gefühl der plastischen Rundung und des Raums geben. Ein Blick über eine völlig ebene grüne Wiese, auf der sich nichts weiter befindet als Gras und Blumen, kein Mensch, kein Tier, kein toter Gegenstand, der bestimmte plastische Formen hätte, ist malerisch gänzlich unfruchtbar. Denn ein Maler hätte, wenn er ihn malen wollte, keine Möglichkeit, durch wirksame Gegensätze beleuchtete und beschattete Flächen, durch Absetzen der Farben gegeneinander, durch Einteilung des Terrains in Abschnitte, die sich allmählich weiter vom Auge entfernen, das Gefühl des Zurückweichens im Raum, die perspektivische Vertiefung zu erzeugen.

Ebenso ist ein Blick auf die blaue unbewegte Meeresfläche, ohne Wellenbewegung, ohne Schiffe oder Boote, ohne Wolken am Himmel malerisch höchst steril. Denn der eine Farbengegensatz des Meeres und Himmels ist nicht ausgiebig genug, um damit trotz der Flächenhaftigkeit des Bildes eine Raumillusion zu erzeugen. Ein Strassenprospekt in einer modernen Grossstadt, bei dem man auf lauter regelmässige neugebaute Mietkasernen oder Paläste sieht, könnte

nur durch eine besonders interessante Beleuchtung oder durch Belebung mit einer bewegten Menschenmenge malerisch erträglich gemacht werden. Ein Misthaufen ohne etwas drum und dran, ohne verschiedenartige Umgebung, ohne andersfarbige Zuthaten, ist malerisch vollkommen undarstellbar, da er auf dem Bilde nicht klar und deutlich erscheinen würde.

Wenn man diese Motive überblickt, die absichtlich möglichst gegensätzlich und mannigfaltig ausgewählt sind, so sieht man sofort, dass es der Inhalt als solcher nicht ist, der sie undarstellbar macht. Denn könnte man sich einen erhabeneren Inhalt denken als das weite Meer, einen anmutigeren als eine blumige Wiese, einen angenehmeren als ein schattiges Gebüsch, einen prächtigeren als eine Reihe schöner Paläste? Selbst der Misthaufen ist nicht seines Inhalts wegen undarstellbar. Denn wie oft hat die Malerei noch unbedeutendere und unangenehmere Dinge dargestellt. Allerdings riecht er in Wirklichkeit, aber im Bilde riecht er eben nicht oder doch nur nach Ölfarbe wie alles andere. Und man denke sich ihn umgeben von Ackergerätschaften, Schweineställen, Hühnern und Enten und er wird sofort malerisch darstellbar, wie denn derartige Motive bekanntlich oft, besonders von den Holländern gemalt worden sind. Dabei hat er sich inhaltlich jetzt nur wenig verändert, würde z. B. in Wirklichkeit ebenso stinken wie vorher.

Daneben stelle man nun eine Reihe malerischer Motive. Ein sandiger Weg ist an sich gewiss inhaltlich nichts besonders Hervorragendes. Man denke sich ihn aber in hügeligem Terrain auf- und niedersteigend sich derart nach hinten schlängeln, dass man seine vordere Breite mit der durch die Entfernung verringerten hinteren Breite unmittelbar vergleichen könnte, auf ihm vielleicht ein paar Menschen in verschieden weiter Entfernung vom Beschauer, im Vordergrunde vielleicht Hügel, durch die er in der Art eines Hohlwegs hindurchführte, dazu Bäume, verfallene Hütten u. s. w. und man hätte sofort ein malerisches Bild. Es ist deshalb malerisch, weil es mannigfache Gegensätze von Licht und Schatten, von Farben, von verschiedenen Stoffen enthält, die dem Maler Gelegenheit bieten, die für seine Kunst charakteristische Illusion zu erzeugen.

Man denke sich ein paar Boote am Strande, durch die man auf das Meer hinausblickt, im Hintergrund blaue Berge oder eine Gebirgsansicht mit bestimmt und kräftig markierten Vordergrundsgegenständen, die den duftigen Hintergrund zurückschieben, und

dasselbe ist der Fall. Dabei sind diese Motive inhaltlich um keinen Deut wertvoller oder interessanter als jene anderen. Ihr einziger Wert für den Maler beruht auf ihrer malerischen Darstellbarkeit. Käme es in der Malerei nur darauf an, die Natur nachzuahmen, und könnte sie wirklich, wie der Naturalismus behauptet, jede Natur nachahmen, so läge nicht der geringste Grund vor, diese Motive jenen vorzuziehen.

So kommt es auch, dass z. B. ein Landschafter nur in den seltensten Fällen eine Landschaft genau so wie er sie in der Natur findet kopieren kann. Entweder die Natur bietet Züge, durch welche die einheitliche Stimmung, die er mit dem Bilde erzeugen möchte, zerstört werden würde — z. B. Fabrikschornsteine in einer sonst stimmungsvollen Haidelandschaft —, oder sie bietet malerisch unbrauchbare Motive, z. B. Gegenstände, die sich in ihren Farben nicht genügend gegeneinander absetzen, während die malerisch brauchbaren Motive fehlen.

Es kommt natürlich auch vor, dass eine Landschaft genau so wie sie in der Natur ist künstlerisch dargestellt werden kann. In diesem Falle wäre das Bild eine wirkliche Kopie eines bestimmten Naturvorbildes. Aber das wird ein seltener Fall sein. Meistens wird der Maler die Motive, die ihm die Natur bietet, verändern müssen, wenn er ein wirkliches Bild zu stande bringen will. Oft wird es genügen, einen Baum, einen Strauch, einen Felsen hinzuzufügen oder wegzunehmen oder etwas von der Stelle zu verrücken. Zuweilen werden aber auch durchgreifende Veränderungen notwendig sein, z. B. die Hinzufügung eines kräftigeren Vordergrundes oder eines mehr in die Ferne gehenden Hintergrundes. In diesem Falle kann man schon nicht mehr von einfacher Nachahmung reden. Allerdings ist dann das Hinzugefügte meistens auch aus einer Anschauung der Natur gewonnen, so dass also wie bei der Helena des Zeuxis verschiedene Motive der Natur, die einzeln beobachtet und studiert waren, zu einer neuen einheitlichen Schöpfung zusammengefasst sind. Aber das Bild als Ganzes ist dann doch keine eigentliche Nachahmung der Natur.

Die Hinzuziehung früherer Naturstudien oder Erinnerungsvorstellungen ist noch wichtiger bei der Seemalerei. Es giebt keinen Maler, der die stürmische See jemals nach der Natur gemalt hätte. Sie ist ja in fortwährender Veränderung begriffen, wozu hier noch der rasche Wechsel der Beleuchtung kommt. Da wird das schliesslich entstehende Bild immer eine Kombi-

nation verschiedener Erinnerungsvorstellungen sein, deren Vorbilder genau so wahrscheinlich niemals zusammen in der Natur vorhanden waren. Es kommt also nur darauf an, dass der Maler durch häufige intensive Beobachtung der See sich eine Menge Erinnerungsvorstellungen von der Bewegung der Wellen, der Färbung des Wassers u. s. w. gebildet, dass er sich vor allen Dingen den Stimmungsgehalt der See durch fortwährendes Leben mit ihr vollständig zu eigen gemacht hat, so dass er jederzeit die Formen und Farben reproduzieren kann, die geeignet sind, beim Beschauer dieselbe Stimmung zu erzeugen. Natürlich dürfen die Erinnerungsvorstellungen beim Landschafter und Seemaler nicht gesondert und unzusammenhängend nebeneinanderliegen, sonst würde durch ihre Reproduktion niemals ein einheitliches und organisches Ganze entstehen. Sie müssen vielmehr schon im Bewusstsein genau so miteinander verbunden sein, wie die ihnen zu Grunde liegenden Erscheinungen in der Natur miteinander verbunden waren. Danach sind also nicht nur die Einzelmotive als solche Nachahmungen der Natur, sondern auch ihr Zusammenhang miteinander, das ganze stimmungsvolle Ensemble, das sie bilden. Der Künstler kopiert nur in diesem Falle nicht ein bestimmtes Naturvorbild, sondern er schafft der Natur in freier Weise nach, er schafft so wie die Natur schaffen würde, wenn sie mit Rücksicht auf die künstlerische Darstellbarkeit schüfe.

Dass ein Historienbild, ein mythologisches, religiöses und allegorisches Gemälde keine Nachahmung der Natur ist, liegt von vornherein auf der Hand. Die Komposition von Situationen oder Ereignissen, die sich entweder nie begeben haben oder wenigstens vom Maler nicht mit angesehen worden sind, kann niemals eine Nachahmung der Natur sein. Wenn trotzdem die Griechen diese Art von Malerei unter den Begriff der Naturnachahmung fassten, so konnten sie das natürlich nur unter der Voraussetzung, dass dabei überhaupt Formen und Farben der Natur, des menschlichen Körpers u. s. w. benutzt werden, und dass man die Ereignisse mit ihnen so glaubwürdig und natürlich darzustellen sucht, als ob sie sich wirklich so begeben hätten oder begeben könnten. Diese Wirkung kann der Künstler wiederum nur dann erreichen, wenn er sich durch lange und intensive Beobachtung der Natur eine genaue Kenntnis der menschlichen Formen und Bewegungen, des Charakters und Gesichtsausdrucks angeeignet hat, so dass er schon bei der Komposition, d. h. schon ehe er das Einzelne nach dem Modell durcharbeitet,

unwillkürlich im Geiste der Natur schafft, nur das Mögliche und Wahrscheinliche, d. h. das echt Menschliche darstellt.

Auch hier ist es wieder eine einseitige Übertreibung des Naturalismus, in der Malerei derartige Stoffe verbieten zu wollen und zu sagen, diese Art Kunst habe sich überlebt. Vielmehr sind derartige Bilder von jeher gemalt worden und werden auch in Zukunft stets gemalt werden, wenn nur die äusseren Bedingungen der Kultur so liegen, dass ein Bedürfnis danach vorhanden ist. Es giebt keinen Inhalt, der vom Standpunkt der Illusionsästhetik prinzipiell zu verwerfen wäre. Die einzige berechtigte ästhetische Forderung ist die, dass auch dieser mehr oder weniger ideale Inhalt illusionsmässig aufgefasst und dargestellt werde. Die inhaltlich abstrakteste Allegorie ist künstlerisch berechtigt, wenn sie nur vom Maler mit natürlichem Leben erfüllt ist, wenn man nur angesichts ihrer Darstellung das Gefühl hat, dass das lebendige Menschen von Fleisch und Blut sind. Wie wäre es auch sonst denkbar, dass grosse Künstler der verschiedensten Zeiten, noch dazu Realisten und Illusionisten wie Apelles, Leonardo da Vinci, Dürer, Rubens und Menzel Allegorien gemalt haben?

Wenn nun auch den einzelnen Figuren derartiger Bilder gegenüber in den meisten Fällen ein unmittelbares Modellstudium stattfindet, so tritt doch aus leicht begreiflichen Gründen gerade hier besonders oft der Fall ein, dass der Maler die Formen nicht genau so wie er sie braucht in der Natur findet, sondern sie aus verschiedenen Erinnerungsvorstellungen kombinieren muss. Dieser Fall ist genau so zu beurteilen wie die vorhergehenden Fälle. Es handelt sich auch dabei keineswegs um ein bewusstes Idealisieren, sondern nur um eine Loslösung von dem zufälligen einzelnen Modell zu gunsten einer packenderen konzentrierteren Wirkung.

Auch bei der Schaffung solcher Idealfiguren ist es keineswegs, wie man vielfach annimmt, die Aufgabe des Künstlers, das Typische, Gattungsmässige aus der Natur herauszuholen. Ein grosser Künstler wird vielmehr auch hier immer danach streben, ausgeprägte, lebenerfüllte Individuen zu schaffen. Denn nur das, was der Beschauer als individuell empfindet, macht ihm den Eindruck der Naturwahrheit, ohne den überhaupt die Vorstellung bestimmter Gefühle unmöglich ist. In der That braucht man nur die Allegorien wirklich grosser Künstler wie Rubens, Menzel und Böcklin anzusehen, um sich von der Richtigkeit dieses Satzes zu überzeugen. Auf dieser Individualisierung beruht es ja auch zum

Teil, dass grosse Künstler sich anfangs so schwer durchsetzen. Die körperlichen Formen ihrer Figuren sind eben für den Geschmack der meisten Menschen zu fremdartig, zu persönlich, als dass man sich sofort an sie gewöhnen könnte. Idealisten dagegen wie W. Crane und Burne-Jones u. s. w., die durch eine augenblickliche dekorative Mode zeitweise emporgetragen sind und deren Kompositionen deshalb allgemein bewundert werden, streben mit Bewusstsein nach völliger Abschleifung der individuellen Eigentümlichkeiten. Man wird ja sehen, wie lange sich diese Verflachung der Malerei hält. Der Maler soll nicht Typen schaffen, sondern lebende Menschen, in denen wir Wesen von unserem Fleisch und Blut erkennen, mit denen wir Sympathie haben oder für die wir uns wenigstens persönlich interessieren können.

Der einzige Vorwand, unter dem man ein Typisieren oder Idealisieren allenfalls zulassen könnte, wäre der, dass die meisten Menschen ja doch keine ganz individuellen Erinnerungsvorstellungen haben, da die verschiedenen individuellen Wahrnehmungsbilder in ihrem Bewusstsein zu Durchschnittswerten abgeblasst sind. Man könnte daraus den Schluss ziehen, dass auch eine Kunst, die auf viele Menschen wirken will, diese Allgemeinheit der Erinnerungsvorstellungen berücksichtigen, d. h. typisieren müsste. Allein wie könnte man auf eine psychische Schwäche der meisten Menschen, auf das ungenaue oder nicht genügend individuelle Formengedächtnis der Menge ein ästhetisches Gesetz gründen? Wir haben ja gesehen, dass Künstler im ganzen ein individuelleres Erinnerungsvermögen haben als die meisten Laien. Und bei den letzteren wiederum kann man in dieser Beziehung verschiedene Abstufungen unterscheiden. Das Kind, das nur das Typische in der Natur sieht oder wenigstens mit Bewusstsein sieht, verlangt auch eine typisierende Kunst. Ein Erwachsener, der die Natur gar nicht kennt oder zu beobachten Gelegenheit hat, fragt sich, wenn er einen Baum sieht, höchstens, ob er der Klasse der Laub- oder Nadelhölzer angehöre. Ist er an eine gewisse Beobachtung gewöhnt, so unterscheidet er vielleicht die Eiche von der Linde, die Fichte von der Edeltanne. Aber nur wenige halten alle verschiedenen Arten schon bei der gewöhnlichen Anschauung auseinander. Diese schärfere Beobachtung nun entspricht einer Steigerung in der Richtung auf das wirkliche Künstlertum. Es ist doch selbstverständlich, dass der Ästhetiker seine Gesetze nicht auf die schwächere Anschauungskraft gründen darf, sondern dabei die stärkere, d. h. genauer spezialisierte, im Auge haben muss. Je

individueller aber ein Kunstwerk aufgefasst ist, um so mehr wird es den Beschauer, der sich in der Schärfe der Naturbeobachtung und der Kraft des Formen- und Farbengedächtnisses dem Künstler nähert, in Illusion versetzen.

Es ist deshalb auch ganz falsch, wenn man gewisse von der Kunst verkörperte Personen wie Zeus, Hamlet, Gretchen, Friedrich den Grossen u. s. w. als Typen bezeichnet. Sie sind ursprünglich durchaus keine Typen, sondern individuelle Charaktere. Das Typische erhielten sie erst durch die Zeit, nachdem man sich an sie gewöhnt hatte, so dass man schliesslich dazu kam, sich diese Wesen gar nicht anders vorstellen zu können als Phidias und Shakespeare, Goethe und Menzel sie dargestellt hatten. Wenn man derartige Charaktere typisch nennen will, so kann das nur heissen, dass sie allgemeinverständlich sind, dass sie Züge haben, die von jedermann verstanden werden können. Das ist aber eine selbstverständliche Forderung der Illusion.

Vor allen Dingen handelt es sich bei allen solchen Idealfiguren gar nicht um eine Steigerung der Natur im Sinne der Schönheit, sondern ganz allgemein um ein Herausgreifen der charakteristischen Züge aus der Natur. Das Ziel der Malerei bei derartigen Idealfiguren oder Idealkompositionen ist gar nicht das Gattungsmässige oder das Schöne, sondern das Charakteristische. Dieses kann sehr gut von dem Durchschnitt, dem Mittelwert abweichen, und deshalb verstehen auch viele Ästhetiker unter dem Typischen gar nicht den Mittelwert, sondern eine Abweichung von ihm nach einer bestimmten Seite hin. Diese Abweichung hat aber, wenn man der Sache auf den Grund geht, gar keinen anderen Zweck als den trotz der illusionsstörenden Momente die Vorstellung des Lebens und der Natur zu erzeugen. Der Maler muss die Formen, die Bewegungen, den Ausdruck seiner Figuren nach einer bestimmten Richtung hin steigern, um in einem bestimmten Sinne — trotz der Scheinhaftigkeit seiner Darstellung — die Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen. Das was zur Illusion anregt, ist eben immer nur das Charakteristische, d. h. das, was für den entsprechenden Inhalt bezeichnend ist, bei seinem Anblick die Vorstellung gerade dieses Inhalts erweckt. Eine Ästhetik des Charakteristischen muss also notwendig Illusionsästhetik sein, wenigstens dann, wenn sie alle metaphysischen Spekulationen über die Idee u. s. w. beiseite lässt. Wollen wir die metaphysische Idee ins Psychologische übersetzen, so ist sie nichts anderes als

die Vorstellung von der Natur und dem Inhalt, die der Geniessende hat und die auch der Künstler haben muss, wenn er ein Kunstwerk schaffen will. Das Charakteristische ist eben das, was mit dieser schon vorher vorhandenen oder durch den gewählten Inhalt erzeugten Vorstellung übereinstimmt, sie über die Schwelle des Bewusstseins hebt.

Dieses Charakteristische ist aber in jedem einzelnen Falle verschieden. Wenn ein Maler die sieben Kardinaltugenden und die sieben Todsünden darstellen will, so ist das allgemeine ästhetische Gesetz, dem er dabei zu folgen hat, nicht das der Verschönerung oder Typisierung der Natur, sondern das der Steigerung und Konzentration der für die einzelnen Personifikationen charakteristischen Züge. Er wird die Bescheidenheit und Frömmigkeit ganz anders charakterisieren als den Stolz und den Hass, diese wieder ganz anders als die Unkeuschheit und Gefrässigkeit. Bei jeder Figur wird er aus seiner Kenntnis des Lebens und seiner Anschauung der Natur heraus diejenigen Züge finden, die, sei es im guten sei es im schlechten Sinne charakteristisch sind. Jedermann sieht sofort, dass hierfür die Frage des Typus, d. h. entweder des Durchschnitts oder der Idee, des Urphänomens, der Norm u. s. w. gar nicht in Betracht kommt. Wenn man dieses Charakteristische als Typus bezeichnen will, dann ist eben der Typus nichts anderes als die Gesamtheit der Formen, die im einzelnen Falle Illusion erzeugen. Dann giebt es aber nicht nur für jede Klasse von Lebewesen, für jede Gattung und Art, sondern auch für jede Aufgabe der Kunst für jede einzelne Gestalt einen anderen Typus.

Bei einem Genrebilde liegt die Sache genau ebenso. Auch da wird es dem Künstler in den meisten Fällen nicht möglich sein, diejenigen Modelle zu finden, die gerade für den betreffenden Fall charakteristisch sind, in denen seine Intention restlos aufgeht. Seine Thätigkeit wird darum hier ganz dieselbe sein wie in den bisher besprochenen Fällen. Nur dass hier das Bedürfnis nach individuellem Leben womöglich noch grösser ist als bei der sogenannten Idealmalerei. Das ist es ja gerade, was uns bei gewissen Genremalern wie E. Meyerheim und Vautier so sehr ermüdet und langweilt, dass ihre Figuren sich ähnlich sehen wie ein Ei dem anderen, dass es ihnen mehr auf den Typus des „schönen Bauern", der „schönen Bäuerin" ankam, als auf das Schaffen lebendiger individueller Menschen.

Am ersten könnte man noch denken, eine genauere Naturnachahmung müsse da möglich sein, wo es sich um die Dar-

stellung eines bestimmten Ereignisses aus der Gegenwart, also um die aktuelle Historienmalerei handelt. Aber, selbst da muss die Natur nach ganz bestimmten Gesetzen verändert werden. Diese Gesetze sind ganz analog denen, die in der Schauspielkunst herrschen. Als Beispiel nenne ich Menzels Krönung König Wilhelms I. in der Schlosskirche zu Königsberg. Man weiss ja, dass der Maler dem Vorgang persönlich beigewohnt hat, dass er vor dem feierlichen Akte an Ort und Stelle seine Studien über die Lokalität machen konnte, dass er dann während des Vorgangs eine Farbenskizze machte. Natürlich konnte er die einzelnen Porträts nicht an Ort und Stelle, sondern nur später auf Grund genauer Naturstudien malen.

Man sollte also denken, auf diesem Bilde wäre alles Nachahmung der Natur, von der ganzen Komposition bis zu jedem einzelnen Kopfe und jedem Uniformstück. Aber das ist durchaus nicht der Fall. Selbst hier, wo doch die künstlerische Absicht auf genaue Reproduktion der Wirklichkeit ging, mussten ganze Gruppen von Menschen im Vordergrunde verschoben werden, um den Blick auf die Hauptpersonen frei zu machen. Man kann mit Bestimmtheit sagen, dass es während der ganzen Ceremonie keinen Augenblick gegeben hat, in dem die Personen gerade so gruppiert waren wie auf dem Bilde.

Derartige Veränderungen werden bei Volksszenen und grösseren Staatsaktionen immer nötig sein. Wenn man einer solchen Szene im Leben beiwohnt, so hat man oft mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen, um das, worum es sich handelt, wirklich zu Gesicht zu bekommen. Oft sind die Hauptpersonen, in deren Handlungen sich der eigentliche Vorgang abspielt, von anderen verdeckt, oft machen sie gerade in dem Moment, in dem man sie sieht, nicht die für die Handlung charakteristischen Bewegungen. Meistens erlaubt das durcheinanderwogende Menschengewühl nicht die Hauptsache von den Nebenumständen zu unterscheiden. Dass der Maler unter diesen Umständen nicht einen beliebigen zufälligen Moment kopieren kann, liegt auf der Hand, ganz abgesehen davon, dass er dazu auch wenn er wollte schon wegen der fortwährenden Bewegung nicht im stande wäre.

Das kann man ja jetzt an der Momentphotographie genau nachweisen. Man nehme eine grössere Zahl jener scheusslichen Autotypien nach Denkmal-Einweihungen, Grundsteinlegungen, Paraden u. s. w., wie sie seit einiger Zeit unsere illustrierten

Wochenschriften verunzieren, und frage sich, ob es bei der Mehrzahl dieser Illustrationen auch nur möglich ist, das worum es sich handelt zu erkennen. Es sind darunter Aufnahmen, bei denen nicht einmal die Hauptpersonen sichtbar sind, weil irgend jemand sie zufällig verdeckt oder weil sie gerade den Kopf herumdrehen. Ohne die Unterschriften würde man in vielen Fällen gar nicht erkennen, was für eine Art von Handlung überhaupt gemeint ist. Die Momentphotographie bietet eben immer nur einen rein zufällig herausgegriffenen Moment des Ereignisses, der nun überflüssigerweise für die Dauer im Bilde fixiert wird.

Das ist aber gerade die Aufgabe der Malerei, derartige Szenen, ohne der Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit Abbruch zu thun, doch so zu komponieren, dass die Quintessenz des Vorgangs deutlich aus dem Bilde erkennbar ist. Denn hier soll ja das Flüchtige dauernd gemacht, das rasch Vorübergehende so dargestellt werden, dass es immer wieder von neuem angesehen werden kann, ohne an Interesse zu verlieren. Das ist offenbar nur möglich, wenn man das Naturvorbild nicht sklavisch abschreibt, sondern aus mehreren aufeinanderfolgenden Momenten denjenigen auswählt der die meisten charakteristischen Motive in sich schliesst, und wenn man den Vorgang mit Rücksicht auf die illusionsstörenden Momente der Malerei, d. h. auf die äusseren Mittel ihrer Darstellung so verändert, dass er in die Fläche übertragen Illusion erregt. In der Natur kann man sich durch Bewegen, durch Herumgehen um die Personen, oft auch durch blosses Warten und Abpassen eines günstigeren Moments die Lückenhaftigkeit der Anschauung, die in einem bestimmten Augenblick vorhanden ist, ergänzen. In der Malerei ist das unmöglich. Hier ist das was man auf dem Bilde wahrnimmt, das einzige, was man überhaupt von dem Vorgang wahrnehmen kann.

Und dann muss man auch bedenken, dass die Natur nicht nur durch die Augen, sondern auch durch alle übrigen Sinne auf uns wirkt. Bei der Anschauung eines Menschengewühls sehen wir nicht nur die Menschen mit ihren Bewegungen, sondern wir hören auch ihre Stimmen. Bei einer Parade z. B. hören wir die Musik, bei dem Einzug einer Fürstlichkeit das Hurrarufen, bei einer Predigt die Stimme des Pfarrers u. s. w.

Ebenso ist es mit der Landschaft. Beim Gehen in der winterlichen Natur wird einem die Stimmung des Winters nicht nur durch den Anblick des Schnees, sondern auch durch das Gefühl der Kälte, durch das Einatmen der Winterluft, durch das Hören der Schlitten-

glocken u. s. w. mitgeteilt. In einer Sommerlandschaft sieht man nicht nur die Formen und Farben der Natur, sondern riecht auch den Duft der Blumen, hört den Gesang der Vögel, lässt sich von der warmen Luft umspielen u. s. w.

Die Malerei ist also thatsächlich nur ein ganz dürftiger einseitiger Auszug aus zahlreichen Wirkungen, die sich auf unseren ganzen Körper, unsere sämtlichen Sinne erstrecken. Und da sie uns nur einen lückenhaften Eindruck der Wirklichkeit giebt, kommt es natürlich darauf an, diesen Ausfall an Deutlichkeit durch möglichste Steigerung und Konzentration der allein in Betracht kommenden optischen Wirkungen zu ersetzen. Daher auch das Streben aller grossen Maler, den Ausdruck der Gesichter, die Lebhaftigkeit der Bewegungen, die Stimmung der Landschaft zu steigern. Ein besonders instruktives Beispiel dafür ist Böcklins Toteninsel, bei der jede Linie und jede Farbe des zu Grunde liegenden Motivs im Interesse der bestimmten Illusion, die mit dem Bilde erzeugt werden soll, abgewandelt ist.

Auf den fruchtbarsten Moment in der Plastik und auf die Auswahl und Accentuierung der Natur im Porträt brauchen wir nach dem früher Gesagten nicht wieder zurückzukommen. Überall tritt uns dasselbe entgegen, die gleiche Freiheit gegenüber dem momentanen zufälligen Natureindruck, dasselbe Streben, dem Kunstwerke durch bestimmte Mittel eine dauernde tiefere Illusionswirkung zu sichern. Überall zeigt sich die Unzulänglichkeit der naturalistischen Theorie, dass die Kunst nur das Flüchtige, Vorübergehende, nur die Impression der Dinge wiederzugeben habe, während es doch im Wesen der Kunst, in ihren illusionsstörenden Momenten, z. B. ihrer Bewegungslosigkeit liegt, dass sie den Ausfall, den sie nach dieser Seite hat, nach der anderen durch Intensität der Wirkung ersetzen muss. Wenn man von einem guten Porträt sagt, der Maler habe es verstanden, in ihm den Typus des Herrschers oder des Feldherrn oder des Gelehrten wiederzugeben, so kann das nur soviel heissen, dass er das Individuum in konzentrierter Weise aufgefasst, d. h. diesen einen Menschen so dargestellt habe wie er nun einmal, durch Vererbung und Anpassung, durch Milieu und Beruf geworden ist. Hier versteht sich das Individuelle ganz von selbst, das Wort Typus kann also niemals die Bedeutung einer Abschleifung der individuellen Eigentümlichkeiten haben. Und das was wir an den Porträts der alten Meister als Idealisierung empfinden, ist thatsächlich gar keine Verschönerung der Natur, sondern eine Auswahl

und Accentuierung zum Zweck der intensiven und überzeugenden Charakteristik. Wir wissen es aus dem Munde der zeitgenössischen Schriftsteller, dass den klassischen Meistern bei ihren Porträts nichts ferner gelegen hat als eine bewusste Verschönerung des Originals. Pomponius Gauricus (1504) sagt einmal: „Jede Schmeichelei soll den Bildhauern (also natürlich auch den Malern) fremd sein, d. h. sie sollen der Form nichts über die Wahrheit hinzuthun, denn die Kunst täuscht den Beschauer so wie so schon, es ist nicht nötig, dass sie ihn auch noch durch ihre Schmeichelei täuscht."

Selbst bei der Architektur- und Tiermalerei, beim Frucht- und Blumenstück und beim Stillleben kopiert der Maler die Natur nicht wahllos und zufällig, sondern nach einer bestimmten Auswahl, unter Beobachtung einer bestimmten Lichtführung, mit einer bestimmten Komposition, bei der sich Formen und Farben so gegeneinander absetzen, dass man die Gegenstände nach ihrer stofflichen Eigenart und ihrem räumlichen Verhältnis deutlich erkennen kann.

Und hiermit kommen wir auf ein Gebiet, das von der Ästhetik bisher sehr vernachlässigt worden ist, nämlich auf die Veränderung der Linien- und Farbenqualitäten in der Malerei. Auch abgesehen von der Auswahl und Accentuierung der Natur, die wir im vorigen kennen gelernt haben, muss die Malerei die Natur verändern. Selbst da, wo es sich um eine genaue Reproduktion einer bestimmten Wirklichkeit handelt, ist sie kein sklavisches Nachpinseln der Natur, sondern ein fortwährendes bewusstes Verändern zum Zweck einer Steigerung der Illusion.

Das beruht auf der Art der illusionsstörenden Momente. Wir haben von diesen bisher nur die Flächenhaftigkeit und Bewegungslosigkeit kennen gelernt. Hier müssen wir noch ein drittes hinzufügen, nämlich die geringere Lichtstärke. Helmholtz hat schon vor Jahren nachgewiesen, dass die Malerei nicht annähernd mit derselben Leuchtkraft der Farben arbeitet wie die Natur. An sich könnte ja ein Farbenpigment, das auf die Leinwand aufgetragen wird, z. B. grün, ebenso kräftig wirken wie die entsprechende Farbe in der Natur, z. B. das Grün der Bäume. Aber in Wirklichkeit ist das nicht der Fall, denn ein Bild hängt während es gesehen wird nicht in der freien Natur, sondern in einem geschlossenen Raume. Seine Farben müssen also auf eine entsprechende Abdämpfung der Leuchtkraft berechnet sein. Und da ergiebt sich aus genaueren Untersuchungen, wie sie eben Helmholtz angestellt hat, dass in der Malerei ein Schneefeld oder eine von Wüstensand bedeckte Fläche

in greller Sonne oder der Mond oder ein Kerzenlicht stets unendlich viel weniger Leuchtkraft hat als die entsprechenden Gegenstände in der Natur. Man kann sich davon selbst leicht überzeugen, wenn man bemerkt, dass derartige Dinge in der Natur nicht ohne Anstrengung der Augen angesehen werden können, während man z. B. bei der Anschauung eines Bildes niemals in Versuchung kommt, die Augen vor Schmerz zuzukneifen.

Um nun trotzdem den Eindruck der Natur wenigstens annähernd zu erreichen, muss der Maler gewisse Kunstgriffe anwenden. Dazu gehört z. B., dass er das Überstrahlen der hellen Flächen in die dunkeln künstlich steigert, z. B. dem Mond einen Hof macht, auch wo er in Wirklichkeit keinen hat, eine subjektive Folge starker Lichtwirkung wie die Irradiation künstlich auf dem Bilde nachahmt, gewissermassen objektiviert, die Details in den beleuchteten Teilen der Gegenstände unterdrückt, weil sie in der Wirklichkeit infolge der Blendung nicht wahrgenommen werden können u. s. w.

Vor allem aber muss die Farbenbehandlung in der Malerei eine ganz andere sein als in der Natur, weil diese eine viel grössere Skala von Licht und Schatten zur Verfügung hat als jene. Vor dem Auftreten der Pleinairmalerei löste man dieses Problem in der Weise, dass man die Gegensätze der Lichter und Schatten künstlich steigerte. Man malte schwarze Atelierschatten nicht nur da, wo sie wegen des geschlossenen einseitig beleuchteten Raumes, den man darstellen wollte, am Platze waren, sondern auch da, wo sie wie z. B. bei Szenen unter freiem Himmel, in der Natur niemals vorkamen. Man ging dabei von der Thatsache aus, dass jedes Licht, jeder Schatten, jede Farbe durch den Gegensatz in ihrer Wirkung gesteigert wird. Wenn man also neben ein helles Licht einen sehr dunklen Schatten setzte — dunkler als er in der Natur war — so steigerte man dadurch für den subjektiven Eindruck die Leuchtkraft des Lichtes. Ebenso steigerte man die qualitative Wirkung der Farben, indem man bei der Farbenzusammenstellung die gegensätzlichen komplementären Farben möglichst nebeneinander stellte. Auf dem ersten Verfahren beruhte Leonardo da Vincis Streben nach plastischer Wirkung, auf dem letzten die Leuchtkraft des venezianischen Kolorits.

Beide Richtungen schliessen eine bewusste Veränderung der Natur in sich, eine Veränderung, die vollkommen unnötig und unverständlich wäre, wenn die Malerei dieselbe Leuchtkraft der Farben zur Verfügung hätte wie sie in der Natur herrscht.

Seit der Ausbildung der Pleinairmalerei und des Impressionismus wird dasselbe Problem in anderer Weise gelöst. Man vermeidet jetzt die schroffen Gegensätze von Licht und Schatten, zerlegt aber dafür die Farbenflächen in lauter einzelne mosaikartig zusammengefügte Flecken, die den Eindruck des Flimmerns machen, den man bei starken Licht- und Farbenwirkungen hat. Auch hier wird ein subjektives Gefühl, das beim Anblick der Natur entsteht, objektiviert, indem der Maler das ins Bild verlegt, was in Wirklichkeit nur auf der Netzhaut des Beschauers vorhanden ist. Man kann auch dies als bewusste Veränderung der Natur auffassen. Denn in der Natur sind diese Flecken sehr oft nicht da, vielmehr erstrecken sich die Lokalfarben bei ihr ziemlich gleichmässig über die Flächen. Wollte man das so malen — und frühere Maler haben es gethan — so würde eine höchst langweilige und matte Wirkung entstehen, weil jetzt die illusionsstörenden Momente in voller Stärke zur Geltung kommen würden.

Viele koloristische Veränderungen der Natur ergeben sich aus der Flächenhaftigkeit der Malerei. Man glaubt gar nicht, was der Raum für eine harmonisierende Wirkung auf die Farben ausübt. Es kann sehr leicht vorkommen, dass sich in einer sonst aus lauter harmonischen Farben zusammengesetzten Natur ein Farbenton, z. B. das leuchtende Ziegeldach eines Hauses befindet, der absolut nicht zu den übrigen Farben passt. In der Natur stört uns das nicht so sehr, denn hier bildet der Raum ein harmonisierendes Element, ganz abgesehen davon, dass jede grelle Farbe durch die Leuchtkraft aller übrigen, insbesondere des Himmels gedämpft wird. Auf dem Bilde dagegen sticht diese Farbe unverhältnismässig heraus, weil sie sich hier in derselben Ebene befindet und die übrigen zum Teil weniger leuchten. Man wird sie daher entweder durch eine andere ersetzen oder etwas verändern müssen. So erklärt es sich auch, dass man als Laie so oft eine Landschaft malt in der Meinung, alle Farbentöne genau kopiert zu haben und schliesslich doch nur ein Bild zu stande bringt, das bunt und unharmonisch wirkt und keine rechte Illusion erzeugt. Und darauf beruhen gerade die vielen Abwandlungen der Farben, die die frühere Malerei liebte, die Veränderung des Grün nach Gelb, des Rot nach Braun, des Gelb nach Rot hin u. s. w. Damit hat der Impressionismus freilich gebrochen, aber wo er nicht andere Mittel der Harmonisierung ausfindig gemacht hat, ist er deshalb auch sehr oft hart und brutal in der Wirkung geworden.

Ferner kommt es sehr oft in der Natur vor, dass zwei Farben, die unmittelbar nebeneinander stehen, obwohl sie ganz verschiedenen Gegenständen angehören, sich doch nicht genug voneinander absetzen. In der Natur schadet das nichts, da man hier die Dinge ja im Raume sieht und sich durch die leiseste Bewegung des Kopfes über das räumliche Verhältnis der Gegenstände zueinander Auskunft holen kann. In der Malerei muss man die Farben entsprechend verändern, wenn man eine Raumwirkung erzeugen will.

Eine weitere sehr wichtige Veränderung der Natur ist die Abkürzung, die Unterdrückung der Details. In der Natur sieht man, wenn man einigermassen gute Augen hat, unendlich mehr Einzelheiten als man malen kann. Nie hat ein Maler die Blätter eines Baumes, die Gräser einer Wiese, die Haare eines Bartes so genau gemalt, wie er sie in der Natur sehen konnte. Selbst die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, die doch ihre Bilder sehr genau ausführten, kürzten das was sie sahen ab, indem sie zwar die einzelnen Blätter, Haare und Gräser malten, aber ihre Zahl ganz bedeutend verminderten. Der Grund ist sehr leicht einzusehen: Es war auf dem Bilde kein Platz für alle Einzelheiten. Besonders da wo die Gegenstände in starker Verkleinerung dargestellt werden, wie z. B. in der Landschaft, wäre es schon rein mechanisch ganz unmöglich, alles zu malen, was ein scharfes Auge in der Natur sieht. Aber auch bei Darstellungen im selben Massstab, z. B. lebensgrossen Köpfen, muss abgekürzt werden, weil der Beschauer die Details auf der Fläche bei weitem nicht so gut auseinander halten kann wie in der Wirklichkeit, wo er sie im Raume sieht. Darauf beruht es auch, dass Landschaftsphotographien in den meisten Fällen trotz ihrer objektiven Richtigkeit den Eindruck der betreffenden Landschaft nicht besonders gut wiedergeben. Sie zeigen eben wahl- und leidenschaftslos jede Einzelheit und überfüllen das Bild dadurch mit Details, die auf der Fläche gar nicht wirken.

Die Malerei hat sich erst ganz allmählich mit diesem Problem abgefunden. Die älteren Schulen, von den Brüdern van Eyck bis herab zu Dürer, in Italien vom Beginn der Renaissance bis zu Raffael streben in ihrem Realismus nach möglichst genauer Nachahmung der Natur. Sie verstehen es nicht, den Blick des Beschauers auf einzelne Punkte zu konzentrieren, sondern zerstreuen ihn durch die Überfülle von Einzelheiten. Ihre spitzpinselig ausgeführten Bilder wirken deshalb auch nicht vollkommen räumlich, ihre Figuren scheinen trotz der grossen Plastik ihrer Modellierung an

der Fläche zu haften, am Hintergrunde zu kleben. Erst die Meister des ausgebildeten malerischen Stils, Tizian, Rubens, Rembrandt, Velazquez u. s. w. unterdrücken mit Bewusstsein die Details und begnügen sich z. B. bei der Wiedergabe der Haare mit den allgemeinen Gegensätzen von Licht und Schatten, wodurch sie die Illusion des weichen seidenartigen Stoffes, des Glanzes in ganz besonderem Masse erreichen. Gerade das was sie nicht malen, sondern der Phantasie hinzuzudenken überlassen, steigert bei ihren Bildern die ästhetische Wirkung. Man soll auch in der Kunst nicht alles sagen was man weiss, sonst lähmt man die Illusionskraft des Beschauers und macht ihm die eigene Phantasiethätigkeit unmöglich.

Besonders für die Ausführung der Umrisse ist die Flächenhaftigkeit des Bildes sehr wichtig. Wer hätte nicht schon die Beobachtung gemacht, dass Maler ungern einen vollkommen zusammenhängenden scharfen Umriss zeichnen! Wenn sie Architektur skizzieren, fällt es ihnen nicht ein, für die senkrechten Kanten der Gebäude ein Lineal zu benutzen, obwohl dieselben, theoretisch betrachtet, vollkommen gerade Linien sind. Sie zeichnen sie vielmehr aus freier Hand, wobei sie den Stift häufig absetzen, den Strich oft absichtlich zittrig machen. Bei ausgeführten Gemälden lassen sie sehr oft die Umrisse in den Grund verschwimmen, vermeiden überhaupt scharfe und harte Grenzlinien zwischen den einzelnen Tönen.

Man hat diese Erscheinung verschieden zu erklären gesucht. Am geläufigsten ist die Erklärung, dass die zwischen das Auge und den Gegenstand tretende Luft die Deutlichkeit der Konturen beeinträchtige. Aber diese Luftschicht ist doch z. B. bei Porträts, die man aus ziemlicher Nähe malt, nicht gross genug, um wesentlich ins Gewicht zu fallen.

Eher liesse sich schon die Behauptung hören, dass das Überstrahlen der beleuchteten Flächen in die beschatteten die Konturen thatsächlich für unsere Wahrnehmung schwankend mache, indem sich dadurch eine zweite und vielleicht dritte Kontur bilde, die sich aus dem Licht in den Schatten hineinschiebe. Doch gilt das in vollem Masse nur da, wo die Gegensätze von Licht und Schatten ziemlich stark sind, während die fragliche Erscheinung auch sonst beobachtet werden kann.

Eine dritte Erklärung ist die, dass durch das Auflösen der Umrisse die Bewegung der Figuren veranschaulicht werden soll.

In der That wird ein Gegenstand, der mit leichten schwebenden hie und da abgesetzten Umrissen gezeichnet ist, weniger an der Fläche kleben als einer, der feste, zusammenhängende, gewissermassen an die Fläche gebundene Umrisse zeigt. Und dadurch wird ohne Zweifel die Illusion der Bewegung gesteigert werden. Aber diese Erklärung würde für unbewegte Gegenstände, z. B. Berge, Architekturen u. s. w. nicht passen.

Ich glaube deshalb, dass man nach einer anderen Erklärung suchen muss, und diese finde ich in der Zweiäugigkeit unseres Sehens. Es handelt sich dabei um zwei verschiedene Thatsachen. Erstens die, dass wir in der Natur alle Gegenstände, die wir nicht fixieren, doppelt oder wenigstens verschwommen sehen, zweitens die, dass wir infolge der Zweiäugigkeit unseres Sehens durch das Doppelbild der uns nahe befindlichen Gegenstände, welche wir nicht fixieren, hindurchsehen.

Bekanntlich erhalten wir durch die Zweiäugigkeit unseres Sehens von jedem Gegenstande, den wir wahrnehmen, zwei Bilder, auf jeder Netzhaut eines. Diese beiden Bilder schmelzen wir zwar da wo wir einen Gegenstand scharf fixieren zu einem zusammen. Aber fixieren können wir streng genommen immer nur einen Punkt im Raume. Schon eine gerade Linie sehen wir, während wir einen ihrer Punkte fixieren, auf ihrer grösserer Länge doppelt. Dieses Doppeltsehen nimmt zu erstens wenn die Gegenstände sich weiter von unserem Blickpunkt entfernen und der Peripherie unseres Sehfeldes nähern, zweitens wenn sie sich im Raume weiter entfernt befinden, wobei dann, während wir einen vorderen Gegenstand fixieren, die hinteren mehr oder weniger verschwommen erscheinen.

Das ganze oder teilweise Hindurchsehen durch die Doppelbilder der Gegenstände ergiebt sich daraus, dass wir mit dem rechten Auge etwas rechts, mit dem linken etwas links um sie herumsehen. Wenn man sich einen Finger nahe vor die Augen hält, so wird, falls man die dahinter befindlichen Gegenstände sehen will, keiner davon durch ihn verdeckt. Ist der Gegenstand grösser, so deckt er allerdings einen Teil des Raumes, aber auch dann kann man schon bei einer leichten Bewegung des Kopfes die dahinter befindlichen Gegenstände wahrnehmen.

Ohne Zweifel beruht auf dieser Zweiäugigkeit des Sehens und dieser Möglichkeit fortwährender Bewegung in erster Linie unser Raumgefühl, unsere Tiefenvorstellung. Da nun die Aufgabe der Malerei die Erzeugung dieser Tiefenvorstellung bei thatsächlicher

Flächenhaftigkeit ist, so hat sie ein Interesse daran, das Gefühl des Doppeltsehens, der Verschwommenheit beim Beschauer zu erzeugen. Man könnte zwar sagen, dieses Gefühl entstehe von selbst dadurch, dass der Beschauer einen Punkt des Bildes fixiere, wodurch die anderen der Peripherie seines Sehfeldes näher rückten und notwendig doppelt oder verschwommen erscheinen müssten. Das ist allerdings richtig, aber die Malerei muss ja wie wir gesehen haben, die illusionserregenden Momente steigern. Auch sind beim räumlichen Sehen die beiden Bilder, die man von den Gegenständen erhält, verschieden, beim Sehen des Bildes dagegen, wo sie fest umgrenzt in der Fläche liegen, identisch. Überhaupt ist ja hier wie wir gesehen haben (I 210) die Flächenhaftigkeit ein illusionsstörendes Moment, insofern man hier thatsächlich nicht um die Gegenstände des Vordergrundes herumsieht und sich auch nicht durch Bewegung den Anblick der weiter entfernt befindlichen Gegenstände verschaffen kann. Die Teile des Hintergrundes, die von denen des Vordergrundes gedeckt sind, sind ein- für allemal gedeckt und können überhaupt niemals gesehen werden.

Dieses illusionsstörende Moment gilt es also zu überwinden. Und zu diesem Zwecke muss der Beschauer veranlasst werden, sich möglichst wenig zu bewegen und seinen Blick möglichst wenig auf dem Bilde umherwandern zu lassen. Ein äusserliches kindliches Mittel hierfür ist die „Illusionsröhre", ein künstlerisches die verschiedene Sorgfalt in der Ausführung der einzelnen Teile des Bildes. Der Künstler wird diejenigen Teile, auf die er den Blick vorzugsweise konzentrieren will, abgesehen davon, dass er sie der Mitte des Bildes ziemlich nahe anbringen wird, besonders auch durch die grössere Sorgfalt der Ausführung hervorheben, die übrigen Teile aber, besonders die, die in grösserer Entfernung vom Auge des Beschauers gedacht sind, weniger sorgfältig, vielleicht ganz skizzenhaft ausführen. Diese geringere Sorgfalt der Ausführung, die sich besonders in einem gewissen Verschwimmen der Konturen ausspricht, bewirkt, dass der Beschauer die Möglichkeit gewinnt, in jeden auf dem Bilde dargestellten Gegenstand die beiden Bilder hineinzudeuten, die den beiden Netzhautbildern der Wirklichkeit entsprechen. Dadurch wird er die thatsächliche Gleichheit der Bilder der dargestellten Gegenstände nicht so störend empfinden, sich vielmehr der Illusion des Raumes ungestört hin-

geben können. Er wird sich gewissermassen künstlich die subjektive Empfindung verschaffen, als ob er mit dem rechten Auge etwas rechts, mit dem linken etwas links um die Gegenstände herumsähe und dadurch wird sich die Vorstellung bilden, als ob die Dinge im Raum ständen, von Licht und Luft umflossen seien. Es wird dadurch gewissermassen die subjektive Verdoppelung der Konturen, die sich der Natur gegenüber aus physiologischen Gründen entwickeln muss, im Bilde objektiviert, von der Netzhaut des Beschauers in die Bildfläche verlegt. Dadurch wird aber die räumliche Illusion gesteigert. Und eine solche Steigerung braucht man besonders dann, wenn man freiwillig auf das Mittel der starken Gegensätze von Licht und Schatten verzichtet, das man früher zur Erzeugung der plastischen Illusion anwendete. So ist es denn kein Wunder, dass dieses Auflösen der Umrisse im Gefolge der Pleinairmalerei immer mehr um sich gegriffen hat, dass wir schliesslich eine Entwickelung des Impressionismus erlebt haben, wie sie etwa bei Whistler und Carrière vorliegt, die überhaupt in ihren Bildern kaum noch Umrisse anbringen.

Darauf führe ich auch die Thatsache zurück, dass in der modernen Porträtmalerei vielfach eine verschiedene Sorgfalt in der Ausführung der einzelnen Teile herrscht. Die Maler, die wie Lenbach in ihren Porträts das Gesicht sorgfältiger als die Hände und Kleider ausführen, wollen dadurch den Blick des Beschauers am Herumwandern auf dem Bilde hindern und ihn auf einen Punkt konzentrieren. Denn gerade dieses Herumwandern würde, wenn alle Teile gleich sorgfältig und mit gleich scharfen Umrissen ausgeführt wären, die Illusion besonders stören, während die Fixierung auf einen Punkt bei ungleicher Sorgfalt der Ausführung die plastische Wirkung notwendig steigern muss. Und dadurch, dass die vom Blickpunkt entfernteren Teile, die schon als solche undeutlicher erscheinen, ausserdem noch im Bilde unsorgfältiger ausgeführt sind, steigern sie die Illusion des Raumes, scheinen sie „hinter sich zu gehen“ — abgesehen davon, dass die ungleich genaue Ausführung auch dazu dient, den Blick auf die inhaltlich wichtigeren Teile, z. B. beim Porträt das Gesicht, zu konzentrieren.

Dieser Ungenauigkeit der Konturen entspricht dann die schon erwähnte Zerlegung der Farben in kleine mosaikartig nebeneinandergestellte Farbenflecken, von der schon die Rede gewesen ist. Sie hat allerdings in erster Linie den Zweck, die Leuchtkraft der Farben zu steigern, da diese notorisch grösser ist, wenn die

Mischung der einzelnen Töne nicht auf der Palette des Malers, sondern auf der Netzhaut des Beschauers vor sich geht. Aber auch sie trägt zur Steigerung der plastischen Illusion bei, insofern man ja nicht nur die Umrisse, sondern auch jeden Ton, aus dem die Lokalfarbe besteht, in der Natur doppelt sieht, wodurch jener Eindruck des unsicheren Flimmerns hervorgebracht wird, den man gegenüber den farbigen Flächen der Natur hat. Dies ist für die Wirkung sehr wichtig. Ein gleichmässig blau angestrichener Himmel wird wie ein blaues Tuch aussehen, ein in Flecken von verschiedenen Nüancen aufgelöster wie Licht und Luft. Das Prinzip war ja schon den Meistern des 17. Jahrhunderts bekannt. Nur behandelten sie die nebeneinanderstehenden Farbenflecken im Interesse der harmonischen Wirkung meistens als Nüancen einer und derselben Farbe, während die französischen Neoimpressionisten und Segantini jede Lokalfarbe in die Farben des Spektrums auflösen und damit ein an sich richtiges Prinzip nicht ohne Schädigung der Naturwahrheit übertreiben.

Alle diese technischen oder koloristischen Finessen kann man als Veränderungen der Natur auffassen. Auch sie haben nicht den Zweck die Natur zu verbessern, sondern nur sie den technischen Bedingungen der Malerei anzupassen. Es ist auch hier offenbar, dass das Ziel nicht eine objektive Übereinstimmung des Bildes mit der Natur, sondern eine subjektive Wahrheit, d. h. eine Reproduktion ihrer optischen Wirkung ist. Der Maler macht bei der Nachahmung der Natur gewissermassen einen Umweg. Aber dieser Umweg führt ihn doch wieder zu demselben Ziele, das auch die früheren Maler mit ihrer einfachen Nachahmung der Natur verfolgt haben. Historisch betrachtet ist die einfache Nachahmung offenbar die frühere, gewissermassen die naive und nächstliegende Stufe. Die Beobachtung der erwähnten optischen Finessen konnte sich erst allmählich entwickeln.

Auch der Bildhauer muss eine Menge Veränderungen mit der Natur vornehmen, wenn er die seiner Kunst entsprechende Illusion erzeugen will. Zunächst kann auch er nicht alles darstellen, was er sieht, sondern muss eine Auswahl aus der Natur treffen. Menschen und Tiere sind die Hauptstoffe seiner Kunst, weil sie grosse zusammenhängende Flächen bieten, die im Marmor und der Bronze gut nachzuahmen sind. Dagegen fliessende, durchsichtige, schwebende Stoffe wie Wasser, Wolken, Nebel, oder gar leuchtende Körper wie Sonne und Mond sind plastisch undarstellbar. Sollen sie doch

dargestellt werden, so bedient man sich entweder konventioneller Abkürzungen oder der Allegorie. Selbst Bäume werden von der Plastik in der Regel nicht dargestellt, jedenfalls nicht so, dass die charakteristische Wirkung des Laubes dabei zur Geltung käme.

Besonders deutlich ist die Notwendigkeit der Auswahl in Bezug auf die Bewegung. Nicht alle Bewegungen sind dem Plastiker zugänglich. Fliegende Gestalten, Vögel in der Luft, sind nur im Relief darstellbar. Sollen sie in der Rundplastik dargestellt werden, so bedarf es dazu, wie die Nike des Paionios und der auf dem Windhauch schwebende Merkur des Giovanni da Bologna zeigen, besonderer Kompositionsmittel, die ein Verändern und Zurechtrücken der betreffenden Natur oder Naturanalogie in sich schliessen.

Bei der Darstellung gewöhnlicher Bewegungen ist wie wir schon gesehen haben eine besonders sorgfältige Auswahl des Moments nötig. Der fruchtbarste Moment einer Bewegung, die aus mehreren successiven Haltungen besteht, ist derjenige, der die Phantasie am meisten anregt, sich das unmittelbar vorhergehende und das unmittelbar nachfolgende Stadium gleichzeitig vorzustellen. Das ist aber diejenige Haltung, die die stärkste Illusion erzeugt. Welche das ist, können wir jetzt, nach der Ausbildung der Momentphotographie, ganz genau sagen. Es ist diejenige, die in dem Komplex aller Bewegungsmomente am längsten dauert. Das ist sowohl für die Plastik wie für die Malerei sehr wichtig.

Wenn man die für den Schnellseher oder den Kinematographen bestimmten Serien von Aufnahmen sich bewegender Menschen und Tiere betrachtet, so sieht man sofort, dass sie in solche zerfallen, deren Bewegung uns geläufig, und solche, deren Bewegung uns ungeläufig ist. Die ersteren sind diejenigen, die beim Verlauf der ganzen Bewegung verhältnismässig länger dauern, die letzteren diejenigen, die ganz rasch vorübergehen. Nun haben wir aber eine ganz bestimmte Vorstellung von einem gehenden Menschen und einem galoppierenden Pferde, und diese hat sich eben aus der Anschauung derjenigen Stellungen gebildet, die lange genug dauern, um sich unserer Erinnerung einzuprägen. Dies sind also die künstlerisch fruchtbarsten Momente und sie sind von jeher in der Kunst dargestellt worden. Ein galoppierendes Pferd z. B. ist stets mit ausgestreckten Beinen gemalt worden, niemals mit so eigentümlich gekrümmten, wie man sie jetzt auf Momentphotographien beobachten kann.

Die Theorie des Naturalismus geht nun dahin, dass auch diese

ganz flüchtigen Bewegungen von der Kunst dargestellt werden dürfen, und viele unserer jüngeren Maler haben die Momentphotographie deshalb mit Begeisterung begrüsst, weil sie angeblich zuerst gezeigt haben soll, wie eine Bewegung wirklich von statten geht. Darauf kommt es aber gar nicht an. Und wenn die Momentphotographie uns auch tausendmal zeigte, dass ein Pferd während des Galoppierens einmal eine momentane Stellung einnimmt, bei der es mit gekrümmten Beinen in der Luft zu hängen scheint, so darf die Malerei diese Stellung doch nicht fixieren, weil wir sie in der Natur wegen ihrer Flüchtigkeit nicht wahrnehmen, also auch keine Vorstellung davon im Kopfe haben. Deshalb wirken auch alle diese Versuche, die Momentphotographie für die Malerei nutzbar zu machen, gesucht und unnatürlich. Man sieht daran wieder einmal ganz deutlich, dass es nicht auf eine objektive Übereinstimmung der Kunst mit der Natur, sondern auf eine Reproduktion ihrer optischen Wirkungen ankommt. Wir verlangen von der Kunst nicht, dass sie das darstellt was objektiv, im statistischen Sinne wirklich in der Natur vorhanden ist, sondern dass sie das aus der Natur herausgreift, was uns im Kunstwerk fixiert in Illusion versetzen würde.

Auch die Komposition einer rundplastischen Gruppe ist keine einfache Nachahmung der Natur. Sie entsteht nicht durch kunstloses Nebeneinanderstellen mehrerer Figuren in der Art, wie die Menschen im Leben, etwa wenn sie sich unterhalten, bei einander stehen, sondern durch ein bewusstes Arrangement mit dem Zweck, die Handlung, den Inhalt zu verdeutlichen und an der Stelle, an der die Gruppe steht, dekorativ zu wirken.

Alles das schliesst Veränderungen der Natur in sich, eine Auswahl und ein Arrangement mit bestimmten künstlerischen Absichten. Auch hier handelt es sich keineswegs um eine Verschönerung der Natur. Formale Rezepte wie Symmetrie, pyramidaler Aufbau u. s. w. spielen dabei keine Rolle. Wo sie beachtet werden, beruhen sie auf einer persönlichen Liebhaberei des Künstlers, die gar keine allgemeine Gültigkeit hat. Das einzige Gesetz, das dabei beachtet werden muss, ist, dass die Komposition möglichst geschlossen sei. Dies ist deshalb nötig, weil alle Bewegungs- und Ausdrucksmotive um so stärker wirken, je mehr sie sich bei der normalen Anschauung nahe beim Blickpunkt befinden.

Dass Marmor und Bronze übrigens in Bezug auf die Komposition und Bewegung verschiedenen Gesetzen unterliegen, ist

bekannt. Man kann in der Bronze manches darstellen, was der Marmor mit seiner brüchigen spröden Natur nicht erlaubt.

Besonders wichtig ist die Auswahl und Accentuierung der Natur im Relief. Dieses kann zwar, da es ein Mittelding zwischen Rundplastik und Malerei ist, mehr darstellen als jene. Aber das Gebundensein an die Fläche und die Fixierung des Standpunkts des Beschauers senkrecht vor dieser Fläche macht doch auch hier eine Reihe von Veränderungen nötig, die an die Malerei und Schauspielkunst erinnern. Da die Figuren beim Relief immer nur von der einen Seite gesehen werden können, während die andere am Grunde haftet, müssen ihre Bewegungen und Umrisse auf diese einseitige Ansicht berechnet sein, d. h. in der Silhouette klar und deutlich wirken. Dabei braucht man keineswegs auf Verkürzungen und Überschneidungen zu verzichten, aber man muss diese wenigstens so anbringen, dass der Deutlichkeit kein Eintrag geschieht und möglichst die Illusion des Raumes und der Bewegung erzeugt wird. Eine Reliefkomposition hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Bühnenbilde. Auch bei ihr entstehen die Bewegungen und räumlichen Verhältnisse der Figuren durch einen Kompromiss zwischen den beiden miteinander zu vereinigenden Rücksichten der Deutlichkeit und Naturwahrheit. Wenn das Streben nach Naturwahrheit den Künstler in eine bestimmte Richtung drängt, so zieht das nach Deutlichkeit ihn vielleicht nach einer anderen, möglicherweise gerade nach der entgegengesetzten, so dass, was schliesslich herauskommt, gleich einer Diagonale im Parallelogramm der Kräfte ist.

Der Unterschied des Reliefs von der Malerei ist der, dass jenes infolge des gewöhnlichen Verzichts auf die Farbe (aber auch aus anderen Gründen, die hier nicht ausführlich dargelegt werden können) weniger darstellen kann als diese. Dagegen kann es mehr darstellen als die Rundplastik. So hat also nicht nur jede Kunst, sondern auch jede Darstellungsform innerhalb ein- und derselben Kunst ihr besonderes Verhältnis zur Natur, ihr besonderes Gesetz der Naturauswahl und Naturveränderung.

Endlich gehören zu diesen Veränderungen der Natur auch diejenigen, die durch die technischen Bedingungen des plastischen Materials gegeben sind. Man sollte denken, ein plastisches Werk, bei dem die Absicht auf Kopie eines bestimmten Modells geht, z. B. eine Porträtbüste, müsse eine genaue Kopie der Natur sein. Denn hier sind ja die Formen ebenso wie beim Original im Raum vorhanden, man braucht dabei also keine Rücksicht auf die

Flächenhaftigkeit der Darstellung zu nehmen. Aber selbst dabei sind Veränderungen nötig. Denn weder im Marmor noch in der Bronze kann man alles genau so darstellen wie es in der Natur ist.

So kann man z. B. die Haare eines Menschen plastisch noch viel weniger einzeln wiedergeben als in der Malerei. Die brüchige Natur des Marmors und die zähe der Bronze würde das nicht erlauben. Man muss sie folglich gruppenweise zu Strähnen oder Locken oder grösseren Erhöhungen und Vertiefungen zusammenfassen und dabei die Oberfläche des Materials so behandeln, dass ungefähr der Eindruck von Haaren entsteht.

Ferner kann die Plastik den Eindruck des Auges nicht mit rein plastischen Mitteln wiedergeben. Bedient sie sich wie die Alten der Malerei oder der eingesetzten Steine, des Glasflusses, Elfenbeins u. s. w., so bleibt der Eindruck doch immer starr und leblos, weil die fortwährende Bewegung fehlt, die dem menschlichen Auge seinen eigentlichen Reiz verleiht. Und bedient sie sich einer konventionellen plastischen Darstellung, z. B. der Vertiefung der Iris und Pupille, so ist das eben nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern Erzeugung ihres optischen Eindrucks in einem anderen Material.

Auch zur Charakteristik der Kleiderstoffe muss sich die Plastik, besonders wenn sie auf die Malerei verzichtet, gewisser konventioneller Mittel bedienen, die auf eine Veränderung der Natur hinauslaufen. Es ist unmöglich, die Natur eines gewebten oder gestrickten Stoffes im Marmor oder der Bronze genau wiederzugeben. Und die feinere Textur der Hautoberfläche hat selbst die realistische Plastik nie anders als andeutend, mit ganz bestimmten Veränderungen und Abkürzungen dargestellt. Ja es fragt sich sogar, ob die ganz genaue Wiedergabe, wenn sie möglich wäre, nicht einen ekelhaften Eindruck machen würde, weil die Formen ja hier nicht wie in der Natur mit fortwährendem pulsierendem Leben erfüllt sind.

Man hat neuerdings einen verschwindend kleinen Teil dieser Naturveränderungen unter dem Schlagwort „das Problem der Form" zusammengefasst und daraus bestimmte Gesetze für die Plastik und Malerei abzuleiten gesucht. Der Name ist ungeschickt gewählt, denn es handelt sich dabei nicht nur um die Form, sondern auch um die Farbe, auch betrifft diese Frage nicht nur die bildenden Künste, sondern die Kunst überhaupt. Alle Künste erfordern eine solche Auswahl und Veränderung der Natur, weil sie Surrogate der Natur

sind. Wenn der Landschaftsmaler seine Landschaften statt auf der Fläche im Raume, mit wirklichen Bäumen und Gräsern und Hügeln darstellen könnte, so brauchte er daran absolut nichts zu verändern. Und wenn der Regisseur eines Theaters uns die Szenen eines Dramas so vorführen könnte, dass wir selbst daran theilnähmen, uns mit den Personen des Stücks unterhielten, um sie herumgingen, so brauchte er nicht Rücksicht auf das Bühnenbild zu nehmen und keine Regeln für die Stellung der Schauspieler zu einander zu geben. Die Veränderung, das künstlerische Arrangement der Natur, ergiebt sich vielmehr lediglich aus der Verschiedenheit der Kunst von der Natur, daraus dass die erstere mit anderen Materialien, anderen Raumverhältnissen, kurz unter anderen äusseren Bedingungen arbeitet als die letztere. Die Absicht des Künstlers geht dabei durchaus nicht von der Natur weg, in der Richtung auf irgend ein Ideal, sondern sie geht auf die Natur selbst. Es soll der Eindruck der Natur erzeugt werden, aber mit dem Material und den Darstellungsformen, die der Kunst zu Gebote stehen. Die Veränderungen, die der Künstler mit der Natur vornimmt, werden nicht deshalb vorgenommen, weil die Natur ohne sie unvollkommen und fehlerhaft wäre, von der Idee des Schönen abwiche, sondern weil sie, wenn man sie genau so in die Kunst übersetzen wollte, keine Illusion erzeugen würde.

Das erkennt man schon daran, dass die Veränderungen in allen Künsten verschieden sind. Man kann in der Poesie eine Menge Dinge darstellen, die der Malerei und Plastik völlig versagt bleiben. Ob eine Kunst durchs Ohr oder durchs Auge, im Raum oder in der Zeit wahrgenommen wird, ist für die Auswahl und Veränderung der Natur durchaus nicht gleichgültig. Was im Roman darstellbar ist, ist darum noch lange nicht im Drama darstellbar, und die Plastik befolgt Gesetze der Komposition, um die sich die Malerei nicht zu kümmern braucht.

Wie kommt es nun, so fragen wir, dass trotz all dieser Veränderungen der Natur die klassische Künstlerästhetik, wie wir im siebenten Kapitel gesehen haben, durchaus realistisch ist? Dass sie die Aufgabe der Kunst einseitig in der Nachahmung der Natur, und zwar einer möglichst genauen Nachahmung sieht? Man hat das wenigstens für die Renaissance aus dem gedankenlosen Nachsprechen antiker Kunsttheorien und einer vorwiegend naturwissenschaftlichen Richtung des Denkens erklären wollen. Aber damit ist das Problem nur umgangen, nicht gelöst. Vor allen Dingen

ist nicht erklärt, dass Künstler wie Leonardo da Vinci und Dürer, die doch wahrhaftig ein starkes künstlerisches Temperament hatten, ihre ästhetische Überzeugung so ganz durch die wissenschaftliche Seite ihrer Natur hätten bestimmen lassen sollen. Nein, eine so allgemein verbreitete und mit solcher Energie verfochtene Überzeugung kann nichts äusserlich Übernommenes, sondern nur etwas selbst Erlebtes, aus dem eigensten Gefühl Hervorgegangenes sein.

Ich erkläre mir diese realistische Überzeugung daraus, dass den klassischen Meistern diese Veränderungen der Natur, soweit sie überhaupt damals schon ausgebildet waren, als etwas ganz Selbstverständliches erschienen, worüber man nicht viel Worte zu machen brauchte. In der That wird man annehmen müssen, dass jeder Künstler mit der Begabung für seine Kunst und der langjährigen Erziehung, die er genossen, ein untrügliches Gefühl für das mitbekommen hat, was in seiner Kunst darstellbar ist und wie er die Natur verändern muss, um mit seinen Mitteln Illusion zu erzeugen.

Bei unseren modernen Künstlern liegt die Sache etwas anders. Wir sind durch die subtile Ausbildung der Technik und besonders durch das Hilfsmittel der Photographie dazu gelangt, dass wir die Natur völlig objektiv und in ihren feinsten Details auf die Fläche bannen können. Für unsere moderne Kunst liegt darin und besonders in dem Einfluss der Photographie eine gewisse Gefahr. Das Vermeiden dieser Gefahr, die Flucht vor der Photographie ist es, die meiner Überzeugung nach bei vielen modernen Künstlern die Meinung aufgebracht hat, die Absicht der Kunst gehe von der Natur weg, auf eine idealisierende, stilisierende Auffassung.

Ich halte diese Anschauung im Interesse einer gesunden Kunstentwickelung für höchst bedenklich. Die Sache verhält sich vielmehr so, dass jeder Künstler, der überhaupt eine ausgesprochene Individualität hat und die technischen Darstellungsmittel seiner Kunst beherrscht, die Natur nicht sklavisch, mit Verleugnung seines eigenen Wesens und der Bedingungen seiner Kunst nachahmen, sondern sich unwillkürlich einen Stil, eine ausgeprägte Eigenart in der Auswahl und Veränderung der Natur bilden wird. Thatsächlich fällt es auch unseren grossen Naturalisten nicht ein, die Natur ohne Veränderungen nachzuahmen. Diese Forderung besteht vielmehr nur in der Theorie. Nach einer subjektiven Eigenart mit Bewusstsein zu streben ist ganz überflüssig, ja vom Übel, da daraus nur ein

gesuchtes Stilisieren, eine absichtlich stilisierende oder archaisierende Nachahmung der Natur entstehen würde. Ich glaube, dass unsere Malerei sich erst dann wieder völlig gesund entwickeln kann, wenn der einfache naive Realismus, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der europäischen Malerei eingesetzt hat, wieder zur Herrschaft gelangen wird.

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

DER STIL

DURCH den Nachweis, dass die Natur bei jeder künstlerischen Darstellung verändert werden muss, wird ein neues Band der Einheit um die Künste geschlungen. Früher hatten wir in Bezug auf die Naturnachahmung zwei Gruppen von Künsten unterschieden, nachahmende und nichtnachahmende. Zu den ersteren rechneten wir Malerei und Plastik, Schauspielkunst, epische und dramatische Poesie, zu den letzteren lyrische Poesie, Musik, Tanz, Architektur und Dekoration (Ornament). Beide Gruppen standen sich scheinbar schroff gegenüber, keine Brücke führte von der einen zur anderen. Höchstens das Ornament konnte als Bindeglied betrachtet werden, insofern es wenigstens in seiner naturalistischen Ausbildung die Natur wirklich nachahmt.

Jetzt aber, nachdem wir zu der Überzeugung gekommen sind, dass auch bei den nachahmenden Künsten die Natur keineswegs genau nachgeahmt werden kann, ist selbst dieser Unterschied nicht mehr haltbar. Denn ob man sagt, eine Kunst ahmt die Natur in freier Weise, mit bewusster Auswahl und Veränderung nach (Malerei und Plastik) oder sie schafft nach Analogie der Natur freie Formen von organischem Kraftausdruck (Architektur und Ornament) oder sie erzeugt nach Analogie des Lebens menschliche Gefühlsformen, die einen Stimmungs- und Gefühlsausdruck haben (Lyrik, Musik und Tanz), das ist schliesslich kein so grosser Unterschied. Handelt es sich doch in allen drei Fällen um ein Verhältnis zur

Natur und zum Leben. Alle diese Künste sind in gewisser Weise Darstellungen der Natur und des menschlichen Wesens. Nur ist der Grad, in dem sie sich bei der Erzeugung ihrer Illusionen der Wirklichkeit nähern, ein verschiedener.

Am nächsten steht dem Leben ohne Zweifel die Schauspielkunst, denn sie arbeitet mit dem lebendigen Menschen und dem wirklichen Raume. Dann kommt die farbige Plastik, bei der wenigstens die plastische Form der Wirklichkeit entspricht und das Kunstwerk ihr durch die Farbe wenigstens genähert werden kann, dann die Malerei, die zwar auf die Form verzichtet, aber in der Fläche eine starke Form- und Farbenillusion erzeugt (oder in umgekehrter Reihenfolge, wie man es nimmt), weiterhin die übrigen Künste, endlich die Musik, auf die der Begriff der Naturnachahmung am wenigsten passt. Zwischen die beiden Extreme Musik und Schauspielkunst schieben sich die übrigen Künste in kontinuierlicher Reihenfolge ein, indem die einen sich mehr dem einen, die anderen mehr dem anderen Extrem nähern. Man kann natürlich wenn man will an einer bestimmten Stelle, z. B. zwischen der epischen und lyrischen Poesie einen Einschnitt machen und die Künste der einen Seite als vorwiegend nachahmende, die der anderen als vorwiegend stimmungserregende bezeichnen. Aber der Unterschied zwischen beiden ist doch mehr ein Grad- als ein Artunterschied. Denn wenn selbst die im eigentlichen Sinne nachahmenden Künste die Natur im Interesse der künstlerischen Wirkung teilweise sehr stark verändern müssen, so ist es klar, dass die Veränderung der Natur als Mittel der Illusionssteigerung zum Wesen aller Künste dazu gehört.

Diese Veränderung der Natur bezeichnen wir nun als Stil. Das Wort Stil (vom lat. stilus, der Griffel) bedeutet allerdings ursprünglich nur Schreibweise, also auf die Kunst übertragen Art und Weise der Darstellung. Aber es ist bekannt, dass das Wort im künstlerischen Sinne fast immer da gebraucht wird, wo es sich um eine Veränderung der Natur handelt. Wenn wir von einem Gemälde sagen, es ist stillos, so meinen wir damit, dass es einen photographiemässigen Charakter hat, dass es die Natur in ebenso wahlloser und kleinlich detaillierender Weise wiedergiebt wie die Photographie. Wenn wir ein Ornament stillos nennen, so denken wir in erster Linie an ein solches, das aus naturalistisch ausgeführten Blättern und Blumen besteht. In der Musik verwenden wir das Wort mit Vorliebe dann, wenn wir an Tonmalerei und grobe naturalistische Effekte denken. Ja wir sagen sogar spasshaft von

einem Erzähler, der seine eigenen Erlebnisse willkürlich übertreibt oder verändert, er stilisiere.

Am wenigsten denken wir noch an derartiges in der Baukunst. Unter den architektonischen Stilarten verstehen wir in der Regel die historisch gewordenen in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern ausgebildeten Formensysteme. Aber auch dabei handelt es sich im Grunde um ein Verhältnis zur Natur, denn diese Stile unterscheiden sich eben dadurch von einander, dass sie in einem verschiedenen Verhältnis zur Natur, zum organischen Leben stehen. Sie haben ihre Formen teils mit dieser teils mit jener Auswahl und Veränderung der Natur ausgebildet, zeigen teils dieses teils jenes Verhältnis der Formen zur Vorstellung des organischen Lebens und Wachstums.

Auf eine Veränderung der Natur läuft auch das hinaus, was wir Materialstil nennen. Unter Holzstil oder Bronzestil verstehen wir die Gesamtheit derjenigen Naturveränderungen oder allgemein gesagt Formbehandlungen, die durch das Material des Holzes und der Bronze, durch die Technik und die Instrumente der Bearbeitung bedingt sind. Jedes Material, jede Technik verlangt eine bestimmte Art der Naturveränderung. Zwar ist es ein Irrtum der materialistischen Kunstauffassung zu glauben, dass die Kunstformen sich aus dem Material und dessen Bearbeitung, aus der Technik, der Konstruktion u. s. w. entwickelten. Sie entwickeln sich vielmehr aus dem Streben nach Illusion. Nur kann sich dieses in der Praxis niemals völlig ungebunden äussern, sondern erleidet durch die praktischen Bedingungen der Kunsttechnik eine Einschränkung und Modifizierung. „Frei bei einander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stossen sich die Sachen.“ Der Künstler kann niemals ganz so wie er wohl möchte. Jede Kunstform geht hervor aus einem Kompromiss zwischen dem Streben nach Illusion und den technischen Bedingungen, die sich aus den Darstellungsmitteln der Kunst ergeben. Diejenigen ihrer Elemente, die aus dem Illusionsstreben hervorgehen, sind illusionsfördernd, diejenigen, die durch die Bedingungen des Materials und der Technik veranlasst sind, illusionsstörend.

Ob man sich zur Nachahmung der Natur der Malerei oder Plastik bedient, ist für die Formenbildung durchaus nicht einerlei. Die Malerei kann wie wir gesehen haben viele Gegenstände und Motive darstellen, die für die Plastik völlig undarstellbar sind. Und das was sie darstellt, muss sie mit Rücksicht auf ihre besonderen

technischen Mittel anders verändern als es die Plastik thut. Innerhalb der Malerei ist es wieder nicht gleichgültig, ob man in Öl oder Aquarell, in Fresko oder Mosaik arbeitet. Gewisse Dinge, wie den nackten menschlichen Körper, wird man lieber in Öl, andere wie architektonische Ansichten lieber in Aquarell ausführen. Wenn man eine bekleidete Figur in Mosaik darstellt, so wird man die Farben anders wählen, die Lichter und Schatten anders zusammenstellen als wenn man diese selbe Figur mit Ölfarben auf Leinwand malt. Die Absicht wird dabei freilich immer auf Illusion gehen. Aber die Mittel, mit denen der Maler diese Illusion erzeugt, werden je nach der Natur des Materials und der Technik ganz verschiedene sein. Die grösste Annäherung an die Natur wird diejenige Technik ermöglichen, die in Bezug auf die Wiedergabe der Farben die mannigfaltigste und beweglichste ist, das ist die Öl- resp. die moderne Temperatechnik, die geringste die, deren technische Mittel der Nachahmung der Natur die grössten Schwierigkeiten in den Weg legen, d. h. das Mosaik.

In der Plastik besteht zwischen dem Bronze- und Marmorstil ein wesentlicher Unterschied. Man kann eine Figur oder Gruppe in Bronze viel freier und exzentrischer komponieren als eine solche in Marmor. Denn der zähe hohle Bronzeguss erlaubt ein viel weiteres Abstehen der Extremitäten, eine viel dünnere Anlage der stützenden Teile als der harte, brüchige und dabei massive Marmor. Bei einer Marmorfigur wird deshalb die Komposition eine kompaktere und geschlossenere sein als bei einer in Bronze. Folglich werden die Bewegungsmotive, durch die Illusion erzeugt werden soll, in der Bronzeplastik möglichst an die Grenzen der Figur, in der Marmorplastik möglichst nahe dem Mittelpunkt der Komposition konzentriert werden. Auch in der Durchführung der Einzelheiten wird sich der weisse an der Oberfläche durchsichtige Marmor und die dunkle aber reflektierende Bronze sehr voneinander unterscheiden. Jener wird eine Tendenz zu feiner und zarter, sanft bewegter Modellierung der Oberfläche zeigen — weil bei ihm die Formen in entsprechender Beleuchtung leicht zu erkennen sind — diese eine Neigung zu scharfer trotz der Metallreflexe deutlicher Durchführung der Einzelheiten u.s.w.

Auch die Architektur ist in ihren Kompositionsprinzipien und Formen zum Teil durch das Material bestimmt. Ihre Raumgestaltung ist eine ganz andere, je nachdem die Decke aus horizontalen Holzbalken oder einer Steinwölbung oder aus Eisenkonstruktion hergestellt ist. Eine Balustrade aus Stein hat ganz

andere Proportionen und Formen als ein hölzerner Zaun, ein solcher wieder andere als ein eisernes Gitter. Ein Steinpfeiler, eine Holzsäule und eine eiserne Stütze sind ganz verschieden proportioniert und bringen die von ihnen beabsichtigte Kraftillusion in ganz verschiedener Weise zum Ausdruck.

Ob man ein Ornament in Holz einlegt, in Stein aushaut oder in Metall treibt, ist für seine Formenbehandlung, d. h. also für sein Verhältnis zur Natur nicht gleichgültig. Die Intarsiatechnik muss andere Dinge aus der Natur auswählen und sie anders stilisieren als die Porzellanmalerei, die Holzschnitzerei andere als die Ledertreibarbeit.

Das sind ja alles bekannte Dinge. Es ist aber notwendig sie hier hervorzuheben, weil diese Rücksicht auf das Material eben auch Naturveränderung ist und einen grossen Teil dessen ausmacht, was wir Stil nennen. Die eigentliche Absicht des Künstlers geht dabei allerdings nicht auf die Hervorkehrung der Eigentümlichkeiten des Materials, sondern auf die Illusion. Aber er muss diese Eigentümlichkeiten anerkennen, weil nur dann sein Werk sich deutlich von der Natur abhebt, sich unumwunden als eine Nachahmung, ein Surrogat des Lebens giebt. Ich glaube, dass die meisten bedeutenden Künstler die Bedingungen des Materials nicht in bewusster Weise berücksichtigen, sondern dass sich das ganz von selbst ergiebt, sobald sie gelernt haben, von vornherein nie anders als im Material zu denken und zu fühlen. Ein Künstler kann eben nur dann stilvoll schaffen, wenn ihm die Rücksicht auf das Material so in Fleisch und Blut übergegangen ist, dass er bei jeder Kraft- und Bewegungsillusion, die er erzeugen will, unwillkürlich an ein bestimmtes Material denkt.

In der Poesie unterscheiden wir wie schon angedeutet den dramatischen, epischen und lyrischen Stil. Der Charakter eines Menschen kann episch sehr gut darstellbar, dramatisch aber völlig unwirksam sein (Kollege Crampton). Ereignisse, die sich über längere Zeit erstrecken, können sich wegen ihrer psychologisch interessanten Entwickelung für den Roman sehr gut, für das Drama aber gar nicht eignen (Wahlverwandtschaften). Der Dramatiker wird auch die Wirklichkeit ganz anders verändern als der Epiker. Gewisse Gefühle sind mehr zu lyrischer als zu dramatischer oder epischer Darstellung geeignet. Auch hier kann man also von einem Einfluss des Materials und der Technik auf die Kunstform sprechen, wobei man unter Material und Technik die äusseren

Formen und Bedingungen der Poesie, ihre Darstellungsmittel, die Zeitdauer ihrer Wirkung, die Verhältnisse der Bühnentechnik u. s. w. verstehen würde.

Auch in der Musik spricht man von dem Stil der einzelnen Instrumente, nicht nur was die Ausführung, sondern auch was die Komposition betrifft. Ein Stück für die Geige muss auch im Stil der Geige komponiert sein, eines für das Klavier im Stil dieses Instruments. Die Stärke der Geige beruht auf dem Gesang, die des Klaviers auf der Polyphonie. Danach wird der Komponist die Instrumente wählen, die für die ihm zufliessenden Motive passend sind, resp. er wird bei jeder Inspiration, die er hat, sich unwillkürlich ein bestimmtes Instrument vorstellen, auf dem sie am besten realisiert werden könnte. So oft man Chopin auch in Übertragung für die Geige gehört hat, so deutlich hat man doch dabei empfunden, dass seine Kompositionen nur auf dem Klavier voll zur Geltung kommen, während ein Spohrsches oder Bériotsches Konzert auf jedem anderen Instrument als der Geige schlecht klingen würde.

Aber nicht immer wird dieser Unterschied streng festgehalten. Mendelssohns Lieder ohne Worte könnten eben so gut für die Geige wie für Klavier komponiert sein, und Komponisten wie Beethoven, Schumann und Brahms haben bei ihren Violinkompositionen keineswegs immer auf den spezifischen Charakter des Instruments Rücksicht genommen. Sie zogen es eben vor, Musik schlechthin, nicht gerade Violinmusik zu komponieren. Man sieht daraus, dass das Illusionsstreben das höhere Prinzip ist, die Rücksicht auf den Charakter des Instruments das niedere. Deshalb ordnet sich diese jenem unter.

Unter Stil verstehen wir aber nicht nur eine nationale und zeitliche Formensprache, nicht nur die mit Rücksicht auf das Material und die Technik mit der Natur vorzunehmenden Veränderungen, sondern vor allen Dingen auch die persönliche Ausdrucksform des schaffenden Künstlers. Jeder Künstler, soweit er überhaupt auf Originalität Anspruch macht, hat seine eigene Art die Natur zu sehen, auszuwählen und zu verändern. Dazu gehört zunächst sein persönliches Schönheitsgefühl, das ihn dazu führt, da wo er Schönes darstellen will, diejenigen Typen aus der Natur herauszugreifen, die gerade ihm gefallen. Dann im weiteren Sinne ein gewisses sachliches Interesse an bestimmten Erscheinungen des Lebens, das ihn veranlasst gerade sie besonders häufig darzustellen. So liebt der eine Künstler schlanke, der andere

untersetzte Proportionen, der eine blonde, der andere brünette Frauen, der eine flache, der andere gebirgige Gegenden. So legt der eine mehr Wert auf die Form, der andere mehr auf die Farbe u. s. w.

Alles das sind individuelle Züge, an denen man einen Künstler „erkennt", die aber keinen Gegenstand der normativen Ästhetik bilden können. Denn kein Gesetz der Welt kann den persönlichen Geschmack eines Künstlers machen oder verändern. Dagegen kann die Ästhetik wie wir gesehen haben sehr wohl über die Veränderungen der Natur, ihre Anpassung an die Bedingungen der Kunst Gesetze geben. Aber diese sind eben nicht derart, dass sie den persönlichen Stil genau bestimmten. Allerdings steht die allgemeine Richtung, in der die Veränderung der Natur vor sich zu gehen hat, fest. Aber deshalb sind doch innerhalb dieser Richtung noch sehr viel verschiedene Stilbildungen möglich. Ein Maler muss zwar, das kann man ganz allgemein sagen, die Natur abkürzen und accentuieren, das Wesentliche aus ihr herausheben, ihre charakteristischen Züge, die auf das Gefühl wirken, in gesteigerter Weise zur Anschauung bringen. Aber wie er abkürzen und accentuieren muss, ist damit noch nicht gesagt. Er kann sich z. B. die Wiedergabe der Haare eines Bartes oder der Blätter eines Baumes dadurch erleichtern, dass er nur verhältnismässig wenige von ihnen, diese aber zeichnerisch genau mit dem spitzen Pinsel ausführt. Er kann sie aber auch so vereinfachen, dass er sie zu grösseren Gruppen zusammenfasst und sich auf die breite, malerische Wiedergabe der grossen Licht- und Schattenflächen beschränkt. Daraus ergeben sich zwei verschiedene Stile, als deren Vertreter man sich etwa Dürer und Velazquez vorstellen mag. Das Wichtige dabei ist das, dass jeder Maler seine eigene Art hat, dieses Problem zu lösen.

Ein Dichter soll zwar nur die wichtigsten und interessantesten Seiten des Lebens darstellen, aber welche Seiten für ihn wichtig und interessant genug sind, dichterisch dargestellt zu werden, ist Sache seines persönlichen Gefühls, dafür giebt es keine allgemeingültigen Gesetze. Ebenso ist es in der Schauspielkunst und in allen Künsten.

Dieses persönliche Element des Stils, auf das man gerade neuerdings mit Recht besonderes Gewicht legt, ist nun deshalb psychologisch von der grössten Bedeutung, weil es dasjenige Element der künstlerischen Schöpfung ist, das dem Geniessenden vor allem das Gefühl für die künstlerische Persönlichkeit mitteilt.

Wenn nämlich die Kunst wirklich ein so grosses Interesse daran hat, keine Verwechslung mit der Natur aufkommen zu lassen, wie ich früher nachgewiesenen habe, so geht daraus unmittelbar hervor, dass sie mit aller Kraft danach streben muss, dem Geniessenden das Gefühl für die Persönlichkeit des Künstlers mitzuteilen, das ja, wie früher ausgeführt, zu den Elementen der ersten Vorstellungsreihe gehört. Diese kann also nicht in genügender Stärke zu stande kommen, wenn nicht das Gefühl für die künstlerische Persönlichkeit durch besondere Mittel hervorgerufen wird. Und das Hauptmittel dazu ist eben die Ausbildung eines scharf ausgeprägten persönlichen Stils, d. h. aller der Züge, die ein Kunstwerk der Natur gegenüber als Werk von Menschenhand charakterisieren, von der Photographie, dem Gipsabguss unterscheiden. Ein Künstler, der eine so schwache Persönlichkeit hat, dass seine Werke keinen ausgeprägten persönlichen Charakter haben, wird nie im stande sein, eine starke ästhetische Wirkung auszuüben. Seine Werke werden vielmehr denselben Eindruck wie die Natur, nur — infolge der Übersetzung in den Schein — in viel geringerer Stärke machen. Das Gefühl für die künstlerische Persönlichkeit ist eben das wichtigste unter den Elementen der ersten Vorstellungsreihe, d. h. derjenigen, zu der die illusionsstörenden Momente gehören. Der Stil ist also selbst in gewisser Weise ein illusionsstörendes Moment. Auf der anderen Seite hat er aber auch wieder die Funktion, die Natur zu steigern, indem er sie durch Auswahl, Abkürzung und Accentuierung so verändert, dass das, worum es dem Künstler besonders zu thun ist, sich dem Bewusstsein in gesteigerter Weise aufdrängt.

In dieser Doppelfunktion liegt wie ich glaube die eigentliche Bedeutung des Stils für den ästhetischen Genuss. Indem er einerseits dem Geniessenden das Gefühl für die künstlerische Persönlichkeit aufzwingt, so dass jede Verwechslung mit der Natur ausgeschlossen ist, andererseits durch ganz bestimmte Mittel die Illusion der Natur oder dessen, worauf es dem Künstler ankommt, steigert, stellt er die Verbindung zwischen den beiden den ästhetischen Genuss konstituierenden Vorstellungsreihen her. Er ist es also vorzugsweise, durch den jene lebhafte Schaukelthätigkeit des Bewusstseins veranlasst wird, auf der, wie wir gesehen haben, der Kunstgenuss wesentlich beruht.

Das Geheimnis der ästhetischen Wirkung hängt also davon ab, dass das Kunstwerk durch den Stil zwar einerseits um ein gewisses von der Natur entfernt gehalten, andererseits aber doch nicht so weit von ihr abgedrängt wird, dass eine Illusion überhaupt nicht zu stande kommen kann. Man soll dem Kunstwerk gegenüber nicht das Gefühl haben: das ist ja wirkliche Natur, zum Täuschen ähnlich nachgeahmt, man soll aber auch nicht das Gefühl haben: das ist reine persönliche Willkür, da liegt überhaupt kein Naturvorbild zu Grunde.

Je eigenartiger und persönlicher der Stil einerseits ist und je mehr er andererseits eine starke Vorstellung von der Natur mitteilt, um so stärker ist die ästhetische Wirkung, die er ausübt. Das ist das einzige Gesetz, das man für ihn aufstellen kann. Nur ein Stil, der diese beiden Bedingungen erfüllt, wird bewirken, dass die Vorstellungen der Natur und des schaffenden Künstlers bei der Anschauung des Kunstwerks derart zusammentreffen, dass beide während des Genusses im Bewusstsein des Geniessenden gleichzeitig und in gleicher Stärke vorhanden sind, so dass das bekannte Schaukelspiel der Vorstellungen von statten gehen kann. Ein paar Beispiele mögen das erläutern.

Das Wesen des Stils ist am besten am Ornament zu erkennen. Und zwar eignet sich dazu natürlich nur das stilisierte, nicht das naturalistische Ornament. Ein stilisiertes Ornament erzeugt einerseits durch die strenge Durchführung der Symmetrie, Reihung u. s. w., durch die Unterdrückung aller nichtssagenden Unregelmässigkeiten und Zufälligkeiten einen von der Natur abweichenden Eindruck, da die Natur ja diese Regelmässigkeit nicht zeigt. Der Beschauer erhält dadurch das Gefühl der auswählenden und ordnenden Menschenhand. Auf der anderen Seite erzeugt es aber durch dieselben Mittel wieder die Illusion der organischen Kraft und Bewegung, auf die alles ankommt, indem es gewissermassen das organische Bildungsgesetz der Natur in reiner von Zufälligkeiten geläuterter Weise zur Anschauung bringt.

Und so ist es mit allen Künsten. In der Schauspielkunst wirken die Veränderungen der gewöhnlichen Aussprache und Bewegung sowie des ganzen Mienenspiels insofern illusionsstörend, als sie, wie der Zuschauer ganz genau weiss, mit der Natur nicht übereinstimmen. Aber andererseits sind sie doch wieder illusionssteigernd, insofern sie die Darstellung der Natur verdeutlichen, das Wichtige stärker hervorheben und dadurch die gewollte Illusion

in gesteigertem Masse hervorbringen. Und das Geheimnis der Wirkung ist dabei offenbar das, dass dieselben Eigenschaften des Kunstwerks, die den persönlichen Stil ausmachen, d. h. als illusionsstörende Momente wirken, gleichzeitig die Illusion in einer ganz bestimmten Richtung steigern. Indem der Stil dem Geniessenden einerseits das Gefühl der künstlerischen Persönlichkeit giebt, andererseits ihm die Vorstellung der Natur durch bestimmte Mittel aufzwingt, veranlasst er ihn, das beschriebene Hinundheroszillieren zwischen den zwei Vorstellungsreihen kräftig und energisch zu vollziehen.

In der Malerei und Plastik beruht die Stilisierung ebenfalls auf einer Veränderung der Natur, die nichts anderes als Verdeutlichung und Accentuierung ist. Nur ist diese Veränderung hier anderer Art als im Ornament. Denn diese Künste sind nicht in erster Linie dekorative Künste, sondern solche der Anschauungsillusion, der individuellen Naturvorstellung. Ein Ornament soll vor allen Dingen eine Fläche füllen, und wenn es sich dazu auch in der Regel organischer Formen bedient, so ist doch die Flächenfüllung bei ihm die Hauptsache. Ein Gemälde und eine Statue dagegen sollen in erster Linie eine bestimmte Natur, einen Vorgang, eine Landschaft wiedergeben, irgend einen Gegenstand von ganz individuellem Charakter auf der Fläche oder im Raume darstellen. Dass die Malerei thatsächlich Flächendarstellung ist, nähert sie allerdings dem Ornament. Aber darum ist ein Gemälde doch noch kein dekoratives Kunstwerk. Im Ornament, wenigstens im guten, wird die Tendenz der Stilisierung immer dahingehen, die Fläche als Fläche zur Anschauung zu bringen. In der Malerei, wenigstens soweit sie sich nicht an die Architektur anlehnt, wird die Tendenz umgekehrt die sein, die Fläche zu überwinden, die Vorstellung der Raumvertiefung zu erzeugen. Daraus ergeben sich für beide Künste ganz verschiedene Gesetze der Stilisierung, die durchaus nicht miteinander vermischt werden dürfen. Man erkennt dies am besten, wenn man ein Ornament mit vegetabilischen Motiven und ein gemaltes Blumenarrangement miteinander vergleicht. Bei dem ersten sind die Blumen und Blätter sehr häufig nicht in der zufälligen schrägen Ansicht, in der sie in der Natur erscheinen, dargestellt, sondern entweder ganz von oben oder ganz von der Seite, so dass eine streng symmetrische Ansicht entsteht. Man vermeidet es ferner in der Regel, die einzelnen Blumen und Blätter einander in unklarer Weise überschneiden zu lassen, stellt sie vielmehr möglichst

deutlich in der Silhouette dar und hält sie in einem solchen Abstand auseinander, dass sie die Fläche möglichst gleichmässig füllen. Daraus ergiebt sich die Tendenz zur Reihung, die übrigens wie wir gesehen haben auch ihre rein praktischen Ursachen hat. Und es ist charakteristisch für die Verschiedenheit des malerischen und ornamentalen Stils, dass gerade sie in der Malerei keine Rolle spielt.

Danach können wir eine abschliessende Definition für Stil geben: Stil ist die zunächst individuelle, weiterhin nationale Auswahl und Abänderung der Natur und des Lebens zum Zweck einerseits einer stärkeren Hervorhebung der künstlerischen Persönlichkeit, andererseits einer Steigerung der Illusion unter steter Berücksichtigung der Technik und der Darstellungsmittel der Kunst.

Dabei ist besonders zu betonen, dass die Stilisierung zwar zum Teil individuell bedingt, zum Teil aber auch allgemeingültig ist. Das Allgemeingültige dabei ist die Rücksichtnahme auf die äusseren Darstellungsmittel der Kunst, die eben so sind, wie sie einmal sind, also nicht übersehen oder weggeleugnet werden können. Aber die Gesetze, die sich aus ihnen ergeben, lassen der individuellen Stilentwickelung noch einen grossen Spielraum. Und die Ästhetik wird sorgfältig darüber zu wachen haben, dass sie bei der Formulierung ihrer Normen nicht in die Berechtigung der individuellen Stilbildung eingreift. Die Illusionsästhetik ist in dieser Beziehung von allen Systemen das toleranteste. Was sie verlangt, ist nur das Streben nach Illusion, unter steter Berücksichtigung der Grenzen, die durch die Darstellungsmittel der Kunst gegeben sind. Über die Mittel, mit denen diese Illusion zu erreichen ist, giebt sie keine Vorschriften.

Um so strenger wacht sie aber darüber, dass die Stilgesetze, die sich aus dem Material und der Technik ergeben, auch wirklich beobachtet werden. Und gerade dies ist gegenwärtig von grosser Bedeutung. Denn es zeigt sich neuerdings ein immer mehr überhandnehmendes Streben, die Grenzen der Künste zu verwischen, die Darstellungsformen der einen unmittelbar auf die andere zu übertragen. Man dichtet Dramen in ausgesprochen lyrischem Stil, bei denen die Absicht nicht auf Erzeugung einer lebendigen Anschauung, auf packende Handlungen, Situationen u. s. w., sondern auf Erzeugung einer lyrischen Stimmung geht. Man malt Bilder, mit

denen eine ausgesprochen musikalische Wirkung erzeugt werden soll, und die Kritik belehrt uns darüber, dass der Standpunkt der blossen Anschauungsillusion in dieser Kunst ein banausischer sei, die höheren künstlerischen Wirkungen nur durch Herausarbeiten dieser musikalischen Stimmung hervorgebracht werden könnten. Man komponiert Reliefs, die eigentlich nichts anderes als in Plastik übersetzte Gemälde sind, indem sie landschaftliche oder architektonische Hintergründe in starker perspektivischer Verkürzung zeigen, und löst auch in der Rundplastik die Formen in skizzenhafter impressionistischer Weise auf, lässt sie wie im Nebel verschwimmen. Auch die Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst, die Lessing im wesentlichen richtig gesteckt hatte, werden heutzutage mit Vorliebe übertreten, indem man einerseits in der Poesie der Schilderung einen ungebührlich grossen Raum einräumt, andererseits durch gewaltsame Hervorkehrung des Inhalts, durch allegorische Spitzfindigkeiten und symbolische Geheimniskrämereien der Malerei und besonders den graphischen Künsten eine poetisch-philosophische Bedeutung zu verleihen sucht, die ihnen von Natur durchaus nicht zukommt.

Unsere klassischen Dichter dachten in dieser Beziehung wesentlich anders. Lessings bahnbrechende Untersuchungen im Laokoon, die freilich im einzelnen viel Schiefes enthalten, in der Hauptsache aber den Nagel auf den Kopf treffen, sind bekannt. Und Goethe hat einmal gesagt: „Eins der vorzüglichsten Kennzeichens des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja ineinander zu verlieren. Aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und aufs möglichste zu isolieren wisse."

Die Illusionsästhetik steht auf demselben Standpunkt. Sie erkennt an, dass die Künste eine Neigung haben, ihre Grenzen zu verwischen, ineinander überzugehen. Das beruht eben auf der Gemeinsamkeit ihres Zieles, der Illusion. Indem sie alle suchen Illusion zu erzeugen und die verschiedenen Arten dieser Illusion, die Anschauungs-, Kraft- und Stimmungsillusion trotz aller Unterschiede einander doch sehr nahe stehen, hat jede Kunst eine Neigung, in das Gebiet der Nachbarkunst überzugreifen. Dazu

trägt das Dominieren einzelner Künste in gewissen Zeiten wesentlich bei. Man kann in der Geschichte der Kunst sehr leicht die Beobachtung machen, dass wenn in einer Periode eine Kunst zu einer besonders intensiven oder reichen Entwickelung gekommen ist, sie auf die anderen Künste, die in derselben Zeit ausgeübt werden, einen massgebenden Einfluss gewinnt, indem sie ihnen die Gesetze ihres eigenen Stils aufzwingt. So ist es z. B. in der Renaissance mit der Malerei gewesen, so ist es gegenwärtig mit der Musik. Es ist aber klar, dass eine Ästhetik, die überhaupt auf den Stil Wert legt, diese Einwirkung nicht für wünschenswert oder gar normativ halten kann. Wenn das Material und die Technik wirklich einen so massgebenden Einfluss auf die Stilbildung haben, wie allgemein zugestanden wird, so ist klar, dass zwei Künste, bei denen Material und Technik ganz verschieden sind, auch einen ganz verschiedenen Stil ausbilden müssen. Historisch ist freilich die Thatsache des Stilaustausches nicht zu bezweifeln — man denke an den architektonischen Charakter der ägyptischen Plastik, an den reliefartigen Charakter der älteren griechischen Vasenmalerei, an den malerischen Stil der italienischen Renaissanceplastik, an den dramatischen Stimmungsgehalt der Musik oder die musikalische Stilisierung des Dramas im modernen Gesamtkunstwerk. Aber daraus geht nicht hervor, dass man derartige Grenzüberschreitungen, die wohl dem Genie einmal gestattet sind, prinzipiell für gut und nützlich halten soll.

Ich glaube, dass uns auch hier die Illusionsästhetik den richtigen Weg zeigt. Allerdings wird sich nicht leugnen lassen, dass eine stilistische Beeinflussung bei den ihrem Wesen nach einander nahestehenden Künsten berechtigt ist. Wenn die Malerei die Plastik, das Drama das Epos, die Musik den Tanz, die Architektur die Dekoration beeinflusst, so ist das ganz natürlich, denn jedes dieser Paare enthält zwei Künste, die auf dieselbe Art der Illusion, das eine Mal Anschauungs-, das andere Mal Kraft- und Bewegungsillusion gegründet sind.

Aber dass eine Kunst, deren Wirkung in der Stimmungsillusion liegt, auf eine andere, deren Wesen auf der Anschauungsillusion beruht, stilistisch stark einwirke, ist im allgemeinen nicht zu wünschen. Denn es ist klar, dass wenn in einem solchen Falle der Geniessende sein Bewusstsein auf Anschauungsillusion eingestellt hat, er nicht gleichzeitig im stande sein wird, sich durch dieselben Formen ebensostark in Stimmungsillusion versetzen zu

lassen. Und je stärker die Darstellungsmittel einer Kunst diese in der Richtung auf Anschauung hindrängen, um so weniger wird sie gleichzeitig im stande sein, eine Stimmung im Sinne der Musik zu erzeugen. Das ist eben gerade das Bedenkliche des Musikdramas, das selbst ein Genie wie Wagner nicht ganz überwinden konnte. Wenn also auch die Grenzen nicht immer scharf gezogen werden können (Kapitel 5), so sind sie doch vorhanden. Eine Musik, die zu stark auf Anschauungsillusion hindrängt, d. h. einseitig mit den Mitteln der Tonmalerei arbeitet, erscheint uns ebenso stillos wie eine dramatische Poesie, die einseitig lyrische oder musikalische Wirkungen anstrebt. Erstere macht uns einen reflektierten verstandesmässigen Eindruck, letztere hat etwas Nebelhaftes und Verschwommenes, das wir ebenfalls als stillos empfinden.

Das Bedenkliche dabei ist besonders das, dass eine Kunst, die eine andere Illusion erstrebt, als mit ihren Mitteln erreicht werden kann, mit ihr niemals gleichstarke Wirkungen zu erzielen im stande ist wie eine Kunst, der die Mittel zur Erzeugung gerade dieser Illusion zur Verfügung stehen.

Man sollte z. B. denken, es wäre nicht nötig, die Bühne, die mit ihrem äusseren Apparat doch ganz auf Anschauungsillusion eingerichtet ist, zur Erzeugung einer Stimmungsillusion zu benutzen, die ohne Zweifel am besten durch die Musik allein oder durch die Lyrik erzeugt wird. Was hat es im Grunde für einen Zweck, mit der einen Kunst anzustreben, was man mit der anderen viel besser zu erreichen im stande ist? Die verschiedenen Künste haben sich doch eben deshalb ausgebildet, weil der Mensch ein Bedürfnis hatte, sich Illusionen der allerverschiedensten Art zu verschaffen. Deshalb wird auch jeder Künstler die Wahl seiner Kunst nach dem spezifischen Illusionsbedürfnis treffen, das ihn erfüllt. Wenn er seine spezifische Begabung erkennt, wird er sich gerade in der Kunst ausbilden, die ihm Gelegenheit bietet, das auszusprechen, was er auszusprechen ein Bedürfnis hat. Wen es drängt die Stimmung seines Inneren, seine Freude und seinen Schmerz in künstlerische Formen zu giessen, der wird sich der Lyrik oder Musik widmen, wer die Fähigkeit scharfer Beobachtung hat und das Bedürfnis empfindet, die schönen und hässlichen Seiten der menschlichen Erscheinung mit dem eigenen Körper darzustellen, der wird Schauspieler werden. Wessen Stärke darin liegt, interessante Situationen, dramatische Verwicklungen zu erfinden, der wird sich der dramatischen

Poesie widmen u. s. w. Man sieht die Notwendigkeit nicht ein, warum ein geborener Künstler, um sich auszusprechen, gerade diejenige Kunst wählen sollte, die nicht geeignet ist, die Illusion, die ihm am Herzen liegt, in besonders hohem Grade zu erzeugen. Der Geniessende wird dabei immer das Gefühl haben, dass er seinen Beruf verfehlt hat. Wenn man etwas Bestimmtes, was man denkt, fühlt oder im Geiste schaut, am besten und wirksamsten in einer bestimmten Form ausdrücken kann, so soll man nicht eine andere wählen, die dazu weniger geeignet ist. Wenigstens soll man aus dieser Wahl kein Prinzip machen.

Es ist ja begreiflich, dass in einer Zeit, in der die Musik eine so dominierende Rolle im Kulturleben spielt wie heutzutage, ihr Einfluss auch in der Malerei bis zu einem gewissen Grade zu Tage treten muss, zumal da einer unserer bedeutendsten Maler, Böcklin, eine ausgesprochen musikalische Ader hat. Wenn man dies nun aber zum Prinzip erhebt und sagt, die Anschauungsillusion, die Künstler wie Menzel, Leibl u. s. w. erzeugen, stelle eine niedere Stufe der Kunst dar, die höhere Stufe sei die der musikalisch-lyrischen Wirkung, so ist das offenbar eine Einseitigkeit. Die Malerei, die doch für das Auge arbeitet, ist in erster Linie eine Anschauungskunst. Sie soll natürlich auch Stimmungen erzeugen, da ja die Natur, die sie darstellt, ebenfalls Stimmungen erzeugt. Aber sie strebt doch in erster Linie nach Anschauungsillusion. Und ein einseitiges Streben nach Stimmung, z. B. unter Verzicht auf die Glaubwürdigkeit der Formen und die Deutlichkeit der Raumwirkung, ist bei ihr unter allen Umständen vom Übel. Das Genie kann sich wohl einmal über diese Dinge hinwegsetzen, weil es auf der anderen Seite durch intensive Wirkung im Sinne der Stimmung einen reichlichen Ersatz dafür bietet, aber die Ästhetik kann daraus kein Gesetz machen.

So verhält es sich auch mit der neuerdings aufgestellten Forderung, dass die graphische Kunst im Gegensatz zur Malerei auf den poetischen oder philosophischen oder satirisch-didaktischen Inhalt besonderen Wert legen müsse (vergl. S. 94). Wir können darin nur einen Übergriff in das Gebiet der Poesie oder gar anderer ausserkünstlerischer Disziplinen des geistigen Schaffens erkennen. Die Illusionsästhetik steht ein- für allemal auf dem Standpunkt, dass die Kunst, insbesondere die bildende Kunst, nicht durch den Inhalt, sondern durch die Illusion zu wirken hat. Malerische Kompositionen, die so gedankenreich sind oder einen so unklaren

Inhalt haben, dass sie von verschiedenen Beschauern ganz verschieden gedeutet werden können, wie das thatsächlich häufig der Fall ist, gelten ihr als bedenklich, mögen sie nun von Cornelius oder von Klinger stammen. Die Beweglichkeit des kritischen Standpunkts, die sich darin ausspricht, dass man heute die Gedankenkunst eines Cornelius verwirft, morgen aber die eines Klinger vergöttert, ist ihr nicht gegeben. Sie sieht absolut nicht ein, warum ein Künstler, dessen Begabung und Neigung in der Richtung auf die Poesie oder auf philosophische Spekulation liegt, sich der Radiernadel bedienen muss, während doch Feder und Wort zu viel intensiverer und umfassenderer Aussprache zur Verfügung stehen. Was hat es für einen Zweck, mit einer Kunst Gedanken ausdrücken zu wollen, die mit den Mitteln einer anderen viel klarer und wirksamer ausgedrückt werden können? Ich meine die Ästhetik könnte nur das Gesetz aufstellen, dass jede Kunst sich bemühen sollte, ihre grössten Wirkungen in der Richtung zu suchen, in der eben nur sie das Höchste leisten kann. Einer Vermischung des graphischen und poetischen Stils können wir nicht das Wort reden. Die Berechtigung, inhaltliche Rätsel mit den Mitteln der Radierung und des Steindrucks aufzugeben, erkennen wir nicht an. Für das Rätsel, für die Ironie, für die Satire, überhaupt für die Einwirkung auf die Weltanschauung ist dem Menschen das Wort und die Schrift gegeben. Griffel und Pinsel sollen in erster Linie der Anschauung dienen. Man kann sie wohl auch in den Dienst eines philosophischen Gedankenausdrucks oder einer Tendenz stellen. Aber wir fühlen alle, dass das für sie keine Erhöhung, sondern eine Erniedrigung, zum mindesten ein Abweg ist. Derartiges kann sich wohl aus dem Überwiegen gewisser geistiger Bestrebungen in der Kultur einer bestimmten Zeit wie der Gegenwart erklären, ein ästhetisches Gesetz aber kann man daraus nicht machen. Was man besser und anschaulicher durch das Wort sagen kann, das soll man nicht unklar und verschwommen durch das Bild sagen. Der liebe Gott hat dem Menschen die verschiedenen Künste gegeben, damit er sie gebrauche, jede nach ihrer Art und an ihrem Ort. Und wo wir einen Maler oder Zeichner finden, der eine ausgesprochen satirische oder philosophische Tendenz verfolgt, da können wir mit Bestimmtheit schliessen, dass ihm als Maler oder Zeichner irgend etwas fehlt. Es ist nicht immer von vornherein bewusste Absicht, was zur Vermischung der Kunststile führt. Oft liegt die Sache so, dass der Unfähige oder einseitig Begabte nur aus der Not eine Tugend gemacht hat.

Auch in Bezug auf den malerischen Stil der Reliefplastik, den zuerst Ghiberti in bewusster Weise ausgebildet hat, ist die moderne Kritik im allgemeinen sehr nachsichtig. Und man darf ja wohl sagen, dass Relief und Malerei sich nahe genug stehen, um ein Übergreifen jeder der beiden Künste in den Stil der anderen bis zu einem gewissen Grade zu rechtfertigen. Auch das Relief kann die Vorstellung der Raumvertiefung durch ganz bestimmte Mittel erzeugen, darf sie also auch anstreben. Dennoch wird man nicht leugnen können, dass die Malerei mit ihrer überall gleichmässig beleuchteten Fläche und ihrer verhältnismässigen Unabhängigkeit von den Zufällen der Beleuchtung viel besser im stande ist, die Illusion des Raumes, des perspektivischen Zurückgehens der Gegenstände zu erzeugen als das Relief, bei dem der erste beste Schlagschatten, den eine rund herausgearbeitete Figur auf den architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund wirft, die Raumillusion mit einem Schlage zerstören kann. Mit dem Material der Bronze und unter freiem Himmel, wie es bei Ghibertis Reliefs der Fall ist, lässt man sich diesen Stil noch gefallen, im geschlossenen Raume und im Marmor, wo die Gegensätze von Licht und Schatten viel stärker sind, wird er stets etwas Unbefriedigendes haben. Und das ist es auch, was die Plastik immer wieder zu einem strengeren Reliefstil zurückgedrängt hat, nicht der neuerdings betonte Zwang, dass die am meisten vortretenden Punkte eines solchen Reliefs womöglich in einer senkrechten Ebene liegen sollten, von der aus das Auge zur Erzeugung der Raumvorstellung nach hinten gezogen wird. Denn das lässt sich ja mit dem malerischen Reliefstil auch vereinigen, hängt überhaupt weniger mit künstlerischen Gesichtspunkten als mit solchen der Sparsamkeit, der besten Ausnutzung des Materials u. s. w. zusammen. Ein Künstler, dessen Absehen in erster Linie auf Erzeugung einer räumlichen Illusion geht, wird eben nicht das Relief, sondern die Malerei als Darstellungsmittel wählen, während umgekehrt ein solcher, der durch die ausdrucksvolle Silhouette der Figuren, durch klare und anschauliche Bewegungsmotive sowie durch die plastische Form zu wirken weiss, naturgemäss zum Relief greifen wird.

Hiermit hängt eine andere Frage zusammen, nämlich die des dekorativen Stils in der Plastik und Malerei. Seit einiger Zeit wird es von Kunsthistorikern und Kunstkritikern als vollkommen erwiesen angesehen, dass jede bildende Kunst in erster Linie dekorativ sei, dass die selbständige Malerei und Plastik gar keine Existenzberechtigung habe, sondern dass alle Künste dahin

streben müssten, mit den anderen zusammen ein dekoratives Ensemble zu bilden. Man stellt diese dekorative Tendenz geradezu der naturalistischen entgegen und hält diejenige Kunst, die nur nach Darstellung oder Nachahmung der Natur strebt, für niederen Ranges. Als Ideal schwebt diesen Kritikern ein Gesamtkunstwerk bildender Art vor, bei dem Architektur, Plastik und Malerei zu einer Einheit zusammenwirken, das Ideal des Mittelalters und der Renaissance.

Wie seltsam sich doch die Anschauungen geändert haben! Seit dem Beginn der modernen realistischen Bewegung, d. h. seitdem man anfing, des dekorativ linearen Stils unserer Klassizisten, eines Genelli, Kaulbach u. s. w. müde zu werden, erklärte man es geradezu für die Aufgabe der Malerei und Plastik, nicht dekorativ zu sein. Wenn man ein Bild als dekorativ bezeichnete, so meinte man das nicht als Lob, sondern als Tadel. Man wollte damit sagen, dass es flüchtig ausgeführt sei, dass es nichtssagende ornamentale Linien und Formen habe, dass es die Intimität der Naturnachahmung vermissen lasse u. s. w. Jetzt bedeutet das Wort im Gegenteil ein Lob. Man behauptet, Plastik und Malerei seien von jeher dekorativ gewesen, müssten sich überall der Architektur und Dekoration anpassen, nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Form und in der Komposition.

Offenbar liegt dem das richtige Gefühl zu Grunde, dass da, wo verschiedene Künste räumlich miteinander vereinigt sind, auch eine möglichst einheitliche Wirkung erstrebt werden sollte. Aber die Behauptung, dass Malerei und Plastik von jeher dekorativ gewesen seien und in erster Linie dekorative Wirkungen anstreben müssten, ist irrig. Sie erklärt sich nur aus dem Überwiegen der dekorativen Tendenzen in unserer modernen Kunst, die wieder mit besonderen Kulturverhältnissen zusammenhängt. Sie ist von Künstlern aufgebracht, die wie Walter Crane und Henry van de Velde in erster Linie dekorativ — im guten, aber auch im schlechten Sinne des Worts — veranlagt sind. Es ist sehr begreiflich, dass Künstler, die in der selbständigen Plastik und Malerei bestimmte Grenzen ihres Könnens gefunden haben, aber andererseits einen ausgesprochen dekorativen Sinn besitzen, aus der Not eine Tugend machen, indem sie die selbständige Malerei und Plastik, die nichts sein will als Naturdarstellung, geradezu über die Achsel ansehen. Das ist von jeher Künstlerweise gewesen und es ist nur ein Fehler der Ästhetik, wenn sie sich dadurch imponieren lässt.

Sehen wir die Sache vom psychologischen Standpunkt an, so ist hier wiederum zu betonen, dass die ornamentale Illusion anderer Art ist als die malerisch-plastische. Die Illusionsästhetik kann das ruhig sagen, da gerade sie mit der Aufstellung des Illusionsprinzips die Einheit der Künste erst systematisch nachgewiesen hat. Der Unterschied der Anschauungsillusion von der Kraft- und Bewegungsillusion ist gross genug, um trotz dieser Einheit doch noch eine Verschiedenheit des Stils zu bewirken. Denn es ist klar, dass ein Bewusstsein, das auf Kraft- und Bewegungsillusion eingestellt ist, nicht gleichzeitig ebensostark auf Anschauungsillusion eingestellt sein kann, und umgekehrt, dass ein Beschauer, der sich von einem Kunstwerk vor allem in Anschauungsillusion versetzen lassen will, sich nicht zufrieden geben kann, wenn ihm nur Kraft- und Bewegungsillusion geboten wird. Ein Beispiel möge das erläutern.

Wenn auf einer altgriechischen Vase eine Anzahl Löwen in gleichen Abständen und gleicher Bewegung hintereinander hergehend dargestellt sind, so erhält der Beschauer gerade durch diese Reihung gleichartiger Elemente eine Bewegungsvorstellung von besonderer Stärke. Es wird dadurch die Fläche im Sinne eines Fortschritts um das Gefäss herum belebt. Natürlich empfindet man es dabei nicht als störend, wenn die einzelnen Tiere einander sehr ähnlich sind und im Gänsemarsch aufeinander folgen. Denn man schaut sie von vornherein als Ornamente an, man will sich durch sie gar nicht in die Illusion einer wirklichen Löwenherde versetzen lassen.

Wenn dagegen ein Maler ein Bild malt: Daniel in der Löwengrube, so fällt die Notwendigkeit der Reihung, da es sich ja nicht um Flächendekoration handelt, von vornherein fort. Die Reihung würde auch hier, da sie unwahr und unnatürlich wäre, geradezu illusionsstörend wirken. Ist doch die Aufgabe des Künstlers in diesem Falle zu zeigen, wie die Löwen durch eine übernatürliche Macht verhindert werden, sich auf den Propheten zu stürzen. Er wird sie also um ihn herumschleichend darstellen, was natürlich nicht im Gänsemarsch geschehen wird, sondern in unregelmässiger Ordnung und möglichst natürlichen aber verschiedenartigen Bewegungen. Die einzelnen Tiere wird er aber nicht in der Form von Ornamenten, d. h. in dekorativer Stilisierung ausführen, sondern möglichst naturgetreu, denn nur dann kann die Anschauungsillusion gerade eines solchen Vorgangs zu stande kommen.

Man sieht also, dass es thatsächlich zwei ganz verschiedene

Absichten sind, die die Schöpfer beider Kunstwerke verfolgen. Das Gemeinsame dabei besteht in der Illusion, aber die Art dieser Illusion ist in beiden Fällen eine verschiedene. Die Vorstellung der Kraft und Bewegung wird in beiden Kunstwerken durch ganz verschiedene Mittel erzeugt, weil sie beide Male ganz verschieden gemeint ist. Dasselbe Mittel, das beim Ornament seinen Zweck erfüllt, würde im Bilde lächerlich wirken. Und gerade die Mittel, die man im Bilde anwendet, um die gewollte Illusion zu erzeugen, würden im Ornament die entgegengesetzte Wirkung haben.

Wir werden daraus schliessen, dass malerischer und dekorativer Stil zwei ganz verschiedene Dinge sind und durchaus nicht miteinander verwechselt werden dürfen, wenn die Wirkung des Kunstwerks nicht in Frage gestellt werden soll. Die ganze moderne Theorie beruht wie ich glaube auf einem Missverständnis. Was die Vertreter des dekorativen Prinzips als dekorativen Stil in der Malerei bezeichnen, ist thatsächlich gar nicht das Dekorative, sondern vielmehr diejenige Veränderung der Natur, die nötig ist, um auf der Fläche Illusion zu erzeugen. Denn das hat ja allerdings die Malerei mit der Dekoration gemein, dass sie Flächenkunst ist. Daraus ergeben sich gewisse Züge der Naturveränderung, die beiden Künsten gemeinsam sind. Aber es bleiben doch immer noch genug Verschiedenheiten, um einen ganz verschiedenen Stil zu erzeugen.

Überhaupt wird man bei allen bildenden Künsten einen Unterschied zu machen haben zwischen denjenigen Kunstwerken, die als selbständige Darstellungen der Natur gemeint sind, und denjenigen, die einen dekorativen Zweck haben. Selbständige Naturdarstellungen hat es wie wir gesehen haben (S. 193) von Anfang an gegeben. Erst auf einer höheren Stufe der Kultur hat sich jenes Zusammenwirken der Künste ausgebildet, wofür etwa der antike Tempel oder die mittelalterliche Kirche oder der Renaissancepalast charakteristische Beispiele sind. Und seit dem 15. Jahrhundert hat sowohl in der Malerei wie in der Plastik wieder eine Emanzipation von der Architektur stattgefunden, deren historische Berechtigung unmöglich bezweifelt werden kann. Die weitaus meisten kleinen Bronzen der Renaissance, die überwiegende Mehrzahl der holländischen Kabinettbilder, das ganze Heer der Terrakotten, Porzellanfigürchen u. s. w. ist ohne Rücksicht auf den bestimmten Platz, an dem sie stehen sollten, ausgeführt worden, und zwar einfach deshalb, weil die Künstler nicht im voraus wissen konnten, wo

sie später stehen würden. Und so ist es noch jetzt mit fast allen Kunstwerken, die auf Ausstellungen geschickt werden, und das sind die meisten, die überhaupt entstehen. Es ist gewiss etwas Schönes um einen einheitlich komponierten Raum, in dem Architektur, Plastik, Malerei und angewandte Kunst zu einem harmonischen Ganzen zusammenwirken. Aber es heisst der modernen Kunstentwickelung und dem ganzen modernen Kulturleben, den Existenzbedingungen der grossen Masse der Kunstkonsumenten ins Gesicht schlagen, wenn man dies als die Regel hinstellen oder daraus gar ästhetische Gesetze ableiten will. Und dann muss man doch auch sagen: Eine Malerei oder eine Statue, die die Natur wirklich treu und intim darstellt, wirkt überall wo sie hängt oder steht dekorativ, d. h. im guten Sinne dekorativ, ihr Schöpfer braucht sie nicht mit Bewusstsein dekorativ zu komponieren.

Dies gilt allerdings in erster Linie von den kleinen leicht transportablen Kunstwerken, die einen Gegenstand des Kunstmarktes bilden. Aber wie steht es z. B. mit der monumentalen Kunst? Auch hier ist es sehr oft nicht anders. Man erinnere sich des Davids Michelangelos, dessen Aufstellungsplatz selbst als er fertig war, noch nicht feststand, so dass darüber erst eine Kommission von Florentiner Künstlern beraten musste. Man denke an die häufige Veränderung des Platzes bei italienischen Altarbildern oder holländischen Doelenstücken, also Bildern, die eigentlich gross genug gewesen wären, um ihren Platz dauernd zu behalten. Und wie sind die Kunstwerke im Altertum gewandert! Man hat leicht sagen: Die wahre Kunst ist die Gesamtkunst, bei der alle Künste zusammenwirken, wenn die Kulturverhältnisse der europäischen Völker schon seit Jahrhunderten derartig sind, dass dieses Ideal nur ganz ausnahmsweise erreicht wird. Das Höchste, was man sagen darf, ist also, dass ein Künstler, wenn er ein Kunstwerk für einen bestimmten Platz oder eine bestimmte Art der Aufstellung oder Anbringung ausführen will, es so komponieren muss, dass es an der ihm zugedachten Stelle wirkt. Das ist aber dann keine dekorative, sondern eine illusionistische Forderung. Denn es handelt sich dabei immer um die Erzeugung der denkbar stärksten Illusion. Wenn z. B. eine Statue bestimmt ist, mit der einen Seite an einer Wand oder in einer Nische zu stehen, so ist es ganz selbstverständlich, dass sie so komponiert sein muss, dass man ihr Bewegungsmotiv von der der Wand entgegengesetzten Seite, d. h. von vorn deutlich erkennt. Das ist nicht eine Forderung der dekorativen Wirkung,

sondern des Illusionsprinzips. Dekorieren thut die Statue die Wand nicht deshalb, weil sie dekorativ komponiert ist, sondern weil sie überhaupt eine Statue, d. h. die Darstellung eines organischen Wesens ist, die als solche die tote Materie belebt, das organische Bildungsprinzip der Architektur noch deutlicher hervorhebt. Ihr Kunstwert besteht in der glaubwürdigen Darstellung des organischen Lebens, nicht in der Art, wie sie eine bestimmte Fläche füllt oder sich auf einer bestimmten Fläche ausnimmt. Man nehme die römischen Götterstatuen dekorativen Charakters. Sie sind zu neun Zehnteln griechischen Originalen nachgebildet, die an ganz anderer Stelle gestanden hatten als die, für die die Kopien bestimmt waren. Es wäre einfältig zu behaupten, dass sie von vornherein auf diesen letzteren Platz berechnet gewesen wären.

Aus diesem Grunde halte ich auch die neuerdings aufgestellte Behauptung für falsch, dass jede Statue auf eine bestimmte Ansicht komponiert werden müsse, wodurch dem Kubischen der „quälende" Charakter genommen werde, den es habe, wenn der Beschauer gezwungen sei, es von allen Seiten zu betrachten. Allerdings ist es richtig, dass fast alle Statuen eine Seite haben, von der aus ihr Bewegungsmotiv am deutlichsten erkennbar und deshalb auch am wirksamsten ist. Aber das gilt von jeder menschlichen Bewegung, mag sie sein welche sie wolle. Der Mensch kann keine Bewegung machen, die nicht von einer bestimmten Seite aus am besten zu erkennen wäre. Ein Bildhauer kann also auch kein Bewegungsmotiv erfinden, das nicht von einer bestimmten Seite aus gesehen die stärkste Illusion erzeugen müsste.

Die Aufgabe der Plastik besteht aber durchaus nicht darin, diese Einseitigkeit des Motivs, wie ich es nennen will, besonders zu betonen, sondern im Gegenteil sie da wo es nötig ist zu überwinden. Nötig ist es aber z. B. überall da, wo die Statue thatsächlich nicht von der einen Seite, sondern von allen Seiten gesehen wird, z. B. in der Mitte eines Platzes, um den man herumgehen kann oder herumgehen muss. Das ist auch bei weitem die schwerere Aufgabe, wie jeder, der einmal modelliert hat, aus eigener Erfahrung weiss. Eine Statuette zu modellieren, die von einer Seite leidlich aussieht, ist sehr leicht, eine zu erfinden, die von allen Seiten gut aussieht, d. h. bei jeder Drehung neue interessante Ansichten bietet, sehr schwer. Man kann also nicht sagen: Das Ideal der Rundplastik ist die mit der einen Seite an eine Wand oder den Abschluss eines Platzes gelehnte Statue, die von der entgegen-

gesetzten Seite aus ein ausdrucksvolles Fernbild bietet, sondern das Ideal ist eine Komposition, die dem Platz, den sie erhalten soll, angemessen ist, d. h. unter den gegebenen Verhältnissen die stärkste Illusion erzeugt. Steht die Statue in der Mitte eines Platzes, z. B. eines Rasens oder eines Wasserbeckens, um das ein Weg herumführt, so muss sie rund komponiert sein, da man sie von allen Seiten zu sehen bekommt. Lehnt sie sich an eine Wand an oder steht sie gar in einer Nische, so muss sie für den Anblick von vorn komponiert sein, d. h. diejenige Bewegung haben, die in der Vorderansicht die stärkste Illusion erzeugt. Die Hauptaufgabe ist immer die Erzeugung von Illusion. Die Formen, mit denen dieselbe gelöst werden muss, richten sich nach den besonderen äusseren Umständen, für die es allgemeingültige Vorschriften nicht giebt. Wohl kann ein Bildhauer eine persönliche Vorliebe für die eine oder die andere Lösung haben und demnach seine Statuen entweder lieber an einen Hintergrund anlehnen oder frei aufstellen. Aber aus dieser persönlichen Vorliebe darf die Ästhetik kein Gesetz machen. Allgemeine Gültigkeit hat nur die Forderung der Illusion. Bei der Erfüllung dieser Forderung wird ein feinfühliger Künstler auf die äusseren Bedingungen, unter denen sein Werk voraussichtlich gesehen werden wird, Rücksicht nehmen. Und wenn man dies als dekorative Tendenz bezeichnen will, so ist die moderne Forderung natürlich im Recht. Die eigentliche Tendenz ist dabei aber immer die Naturwahrheit, d. h. die Erzeugung einer möglichst starken Anschauungsillusion. Die äusseren Verhältnisse wirken nur mehr oder weniger modifizierend auf diese Tendenz ein, indem sie die Auswahl und Veränderung der Natur, d. h. also den Stil mit bestimmen. Wirklich stilvoll ist immer nur die Komposition, durch die unter den gegebenen meinetwegen dekorativen Verhältnissen die stärkste Illusion erzeugt wird. Man sehe sich eine grössere Zahl klassischer und Renaissancestatuen daraufhin an und man wird dies vollauf bestätigt finden. Von einem einheitlichen Kompositionsprinzip ist bei ihnen nicht die Rede, jede hat diejenige Komposition, die sich aus den äusseren Bedingungen unter denen sie stand als die wirksamste, d. h. illusionskräftigste ergab.

Eine besondere Art der dekorativen Forderung ist es, wenn man, wie das neuerdings vielfach geschieht, gewisse archaische Stileigentümlichkeiten, die dekorativ wirken, als vorbildlich auch für die moderne Kunst gelten lassen will. Bekanntlich ist es ein Kennzeichen ägyptischer Götterstatuen sowie gewisser altgriechischer

Statuen und vieler mittelalterlicher Portalskulpturen, dass die menschliche Figur bei ihnen in einen bestimmten geradflächig begrenzten Raum eingeschlossen ist, aus dem sie mit ihren Extremitäten nicht hervorragt. Das beruht auf dem sehr natürlichen Streben, die ganze Figur so aus einem regelmässigen Block herauszuhauen, dass bei ihrer Ausarbeitung möglichst wenig Material weggenommen zu werden braucht. Es ist also eine Folge praktischer, rein technischer Erwägungen, nicht einer bestimmten ästhetischen Absicht. Die Absicht, die bei der Erfindung dieser Figuren obwaltete, ging vielmehr auf Darstellung der Natur. Nur wurde dabei eine möglichst steife wenig bewegte Handlung gewählt, weil die Künstler auf dieser Stufe mit ihren technischen Mitteln und mit dem ihnen zur Verfügung stehenden möglichst sparsam zu verwendenden Material keine lebhaftere Bewegung darstellen konnten. Es ist also ein Irrtum neuerer Kritiker, zu glauben, dass die steife Bewegung hier absichtlich, auf Grund eines bewussten Stilgefühls gewählt sei, etwa um die Statuen durch diese steifen geradlinig-vertikalen Formen dem Schema der Architektur besser anzupassen. Denn diesen Vertikalismus zeigt die ägyptische, altgriechische und romanische Skulptur auch in Fällen, wo sie in gar keinem Zusammenhang mit der Architektur steht, z. B. bei kleinen Bronze- oder Elfenbeinfigürchen. Das was wir hier Stil nennen, ist also keineswegs eine bewusste Anpassung an die Gesetze der architektonischen Linienführung. Das ergiebt sich auch daraus, dass die Gotik mit ihrem viel stärker ausgeprägten Vertikalismus diese senkrechte Steifheit der Haltung nicht beibehielt. Es ist vielmehr ein Kompromiss zwischen dem Streben nach Illusion und den einschränkenden Bedingungen des Materials und der Technik. Die Künstler, die diese Statuen schufen, wollten mit ihnen den Eindruck des Lebens machen. Aber sie wurden in dieser Absicht gehindert durch die technischen Schwierigkeiten, die sie nicht überwinden konnten. Deshalb wirkt das, was sich an ihren Werken als Resultat dieser technischen Beschränkung darstellt, für uns illusionsstörend, das, was an die Natur erinnert, illusionserregend. Und es ist sicher, dass ihre Zeitgenossen die in der Steifheit liegende Illusionsstörung weniger empfanden als wir, die wir eine freiere Entwickelung der Plastik erlebt haben und fortwährend vor Augen sehen.

Ebenso ist es mit dem Relief und der dekorativen Malerei. Hier glauben viele, die streng flächenhafte Anordnung, die wir z. B. bei altägyptischen Reliefs und altgriechischen Vasenbildern,

bei byzantinischen Mosaiken und romanischen Wandmalereien, bei japanischen Farbenholzschnitten und den deutschen Buchillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts finden, sei bewusste Absicht und ihr ästhetischer Wert bestehe gerade in der Flächenhaftigkeit ihrer Wirkung. Man redet sich ein, die Urheber dieser Werke hätten absichtlich auf die Naturwahrheit, die ihnen ganz gut möglich gewesen wäre, verzichtet, um statt dessen eine dekorative Wirkung zu erstreben, die sie als direkten Gegensatz zur Natur empfunden hätten. Und gerade dies sei der sicherste Beweis, dass die wahre Kunst niemals illusionistisch sei.

Diese Auffassung ist insofern für unsere neueste Kunst verhängnisvoll geworden, als sie zu einer archaisierenden Tendenz geführt hat, die sich neuerdings in fast allen Gebieten des Schaffens bemerkbar macht. Nachdem man noch vor zehn Jahren ganz allgemein der Überzeugung war, dass die moderne Kunst vor allem modern sein, die technischen Mittel, die sie einmal errungen habe, bewahren und weiterbilden müsse, hat man jetzt mit einem Male eingesehen, dass das wahre Heil im Archaisieren liege, dass man sich künstlich auf einen befangenen Standpunkt der Naturnachahmung zurückschrauben, die technischen Errungenschaften der Vergangenheit mit Gewalt von sich werfen müsse. „Werdet wie die Kinder!“ heisst die Losung. Zu den Formen einer altertümlich strengen Kunst oder geradezu eines primitiven Urstils will man zurückkehren. Der Künstler hält es für seine heilige Pflicht, nicht zu reden, sondern zu stammeln, wie ein Kind zu lallen.

Ich halte diese Anschauung für so gefährlich und für unsere moderne Kunst verhängnisvoll, dass ich sie hier ausführlich widerlegen muss. Dabei will ich zunächst die Frage beantworten, wie ein solcher Stil, der uns jetzt als streng und altertümlich erscheint, denn eigentlich entsteht.

Gesetzt den Fall — den man sich ja theoretisch konstruieren kann —, ein begabter Künstler der Urzeit wäre vor die Aufgabe gestellt gewesen, ohne künstlerische Erziehung irgend welcher Art, ohne jedes künstlerische Vorbild einen Gegenstand der Natur, sagen wir ein Tier, mit den Mitteln einer bestimmten Kunst, etwa der Malerei oder der Gravierung auf einer harten Fläche darzustellen. Dabei müsste er sofort die Schwierigkeit empfunden haben, die darin liegt, ein sich bewegendes Geschöpf, das man fortwährend von verschiedenen Seiten, in verschiedenen Bewegungen sieht, in einer bestimmten ein für allemal gegebenen Ansicht und bewegungslos so

darzustellen, dass doch die Illusion des Lebens entsteht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich ihm, vielleicht nach einigen tastenden Versuchen anderer Art, die Profildarstellung als diejenige ergeben hätte, die nicht nur am leichtesten auszuführen, sondern auch alles in allem die ausdrucksvollste ist. Ich habe nie ein Kind gesehen, das ein Tier, wenigstens einen Vierfüssler oder einen Vogel, zuerst anders als im Profil dargestellt hätte, und man braucht nur selbst den Versuch zu machen, um sich zu überzeugen, dass dies bei weitem die leichteste Darstellungsweise ist. Erst bei wachsender Geschicklichkeit lernt man auch andere Ansichten zu zeichnen. Die Profilstellung ist ohne Zweifel die, die aus den verschiedenen möglichen Ansichten im Kampf ums Dasein als die leichteste und gleichzeitig ausdrucksvollste Siegerin bleibt. Denn auch bei den Formen kann man von einem Kampf ums Dasein sprechen, in dem die tauglichsten überleben. Die tauglichsten sind aber immer diejenigen, die die stärkste Illusion erzeugen.

Dieser Urkünstler würde sich dann bei der Ausführung seines Bildes bemüht haben, dessen Formen so gut es ging den Bedingungen seiner Technik anzupassen, d. h. er würde, wenn es sich um eine Gravierung auf hartem Stoff handelte, versucht haben, die Formen seines Vorbildes so abzukürzen und zu vereinfachen, wie es für die Gravierung mit einem spitzen Instrument auf einer harten Fläche am praktischsten ist. Das Resultat können wir uns ungefähr nach den prähistorischen Gravierungen, die sich noch erhalten haben, vergegenwärtigen, da wir keinen Grund haben, die allererste Gravierung dieser Art anders zu denken. Wir dürfen vermuten, dass sie naiv-realistisch war, d. h. dass der Künstler sich bemüht hatte, die Natur, wenn auch mit seinen beschränkten Mitteln, so doch möglichst deutlich und überzeugend wiederzugeben. Die Auswahl aus der Natur, die er dabei traf, bestand in der Profilstellung, die Veränderung in der Vereinfachung der Details, z. B. der Haare. Diese Auswahl und Veränderung war sein Stil, und zwar zunächst sein persönlicher Stil. Die Elemente, aus denen sich dieser zusammensetzte, stellten sein persönliches Verhältnis zur Natur, wie er es sich nun einmal ausgebildet hatte, dar. Allerdings die Profilstellung hatte in gewisser Weise eine allgemeinere Bedeutung, insofern sie sich aus der Flächenhaftigkeit der Darstellung ganz von selbst ergab. Denn diese verlangte eine Ansicht, die sich besonders leicht in die Fläche projizieren liess. Aber man hätte, wenn man gewollt, auch andere Ansichten in die

Fläche projizieren können. Und so war die Wahl des Profils doch auch wieder ein Element der persönlichen Stilbildung. Auch die Abkürzung konnte in verschiedener Weise vorgenommen werden. Dass der Künstler sie gerade so und nicht anders vornahm, war eben auch sein persönlicher Stil.

Dieses erste so entstandene Tierbild gefiel nun den Familienangehörigen und Stammesgenossen des Künstlers. Das war nur dadurch möglich, dass es ausser den persönlichen auch allgemeingültige Züge enthielt, die allen zugänglich waren. Dies waren: die ausdrucksvolle Profilstellung und die objektive Übereinstimmung der Formen mit der Natur, d. h. mit dem Erinnerungsbilde der Natur, das die meisten in der Umgebung des Künstlers lebenden Menschen im Kopfe hatten.

Die Lust, die nun der Anblick dieses Bildes infolge seiner Illusionskraft gewährte, veranlasste auch andere Stammesgenossen des Künstlers, die einen scharfen Blick für Naturformen hatten, ähnliche Bilder zu zeichnen oder in harte Stoffe einzuritzen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie dabei in der Auswahl und Abkürzung der Natur das schon vorhandene Bild, das nun einmal Anklang gefunden hatte, nachahmten. Denn es hat von jeher Menschen ersten und zweiten Ranges gegeben, und diese haben noch immer jene nachgeahmt. Ein eigenes persönliches Verhältnis zur Natur zu gewinnen ist immer schwerer als eine einmal bestehende Darstellungsart, d. h. einen überlieferten Stil nachzuahmen.

So entstanden also Zeichnungen derselben Art, die um so mehr gefielen, je mehr sie einerseits dem allgemeinen Vorstellungsbilde von der Natur, andererseits dem Stil des führenden Meisters, an den man sich nun einmal gewöhnt hatte, entsprachen. Und da derartige Bilder auch wohl zu dekorativen Zwecken benutzt wurden, so bildete sich durch die häufige Wiederholung und die dadurch bewirkte Abschleifung der individuellen Eigentümlichkeiten ein allgemeiner Stil aus, in dem die individuellen Momente immer mehr zurücktraten. In dieser Weise wurde aus dem persönlichen Stil infolge des geselligen Zusammenlebens der Menschen ein Schulstil, weiterhin ein Stammesstil und bei fortschreitender Kultur und Bildung grösserer politischer Verbände ein nationaler Stil.

Fassen wir einen solchen nationalen Stil, z. B. den ägyptischen ins Auge. Für das Relief und die Malerei der Ägypter ist die Flächenhaftigkeit charakteristisch. Auf perspektivische Hintergründe, landschaftliche Zuthaten, Raumillusion u. s. w. wird von vorn-

herein verzichtet. Die Menschen, Tiere und Geräte, auf die sich die Darstellung beschränkt, sind mit grösster Konsequenz in das Profil gestellt, und alle ihre Teile zeigen die Ansicht, in der sie sich möglichst leicht in die Fläche projizieren lassen. Deshalb ist z. B. das Gesicht im Profil, innerhalb desselben aber das Auge wieder in der Vorderansicht dargestellt, die Brust en face, Beine und Füsse wieder im Profil, die Hände in einer konventionellen Darstellung, die aus der Schmalansicht entwickelt ist. Die Figuren überschneiden sich möglichst wenig, wirken möglichst ausdrucksvoll durch ihre Silhouette, stehen klar und scharf auf dem Hintergrunde, ihre Bewegungen und Formen haben sich durch jahrhundertelange Gewöhnung in bestimmter konventioneller Weise fixiert.

Dieselben oder ganz ähnliche Stileigentümlichkeiten treten nun bei allen Völkern auf, deren Kunst entweder noch auf einer frühen Stufe der Entwickelung steht oder infolge bestimmter Kulturverhältnisse überhaupt auf dieser Stufe stehen geblieben ist. Wir finden sie in Assyrien, in der ältesten griechischen Kunst, im frühen Mittelalter, in Byzanz, Japan u. s. w. In einzelnen Kunstzentren wie Byzanz und Japan ist man — kleine unwesentliche Weiterbildungen abgerechnet — jahrhundertelang bei diesem Stil stehen geblieben. Dadurch kann sich leicht die Meinung bilden, als ob diese Völker mit vollem Bewusstsein so stilisiert hätten, weil sie überzeugt gewesen wären, dass dies schöner und wirksamer sei als eine treue Nachahmung der Natur.

Dies scheint in der That gegenwärtig die Meinung fast aller Kunsthistoriker und Ästhetiker zu sein. Ja man geht sogar vielfach so weit, dass man diesen altertümlichen und befangenen Stil für besser hält als den realistischen, den die europäische Malerei seit dem 15. Jahrhundert ausgebildet hat, dass man z. B. unserer modernen Kunst den japanischen Stil, und zwar nicht nach seiner realistischen, sondern nach seiner dekorativ-stilisierenden Seite als Muster vor Augen hält.

Meiner Ansicht nach liegt dazu gar kein Grund vor. Ich sehe in diesen Versuchen vielmehr eine einfache Folge einerseits der von England zu uns herübergekommenen dekorativen Mode, andererseits des an sich ganz berechtigten kunsthistorischen Strebens, sich in jeden Stil der Vergangenheit einzuleben und seine relative Berechtigung anzuerkennen. Mir wenigstens ist es niemals zweifelhaft gewesen, dass die eigentlich schöpferischen Meister, die diese archaisch-dekorativen

Stilarten ausgebildet haben, damit stets der Natur so nahe zu kommen glaubten, wie sie ihr überhaupt mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln kommen konnten. Den Beweis dafür finde ich erstens in den Aussprüchen aller bedeutenden Künstler der Vergangenheit, die sich selbst über ihre Kunst geäussert haben (vergl. I. 167 ff.), zweitens in den Thatsachen der künstlerischen Entwickelung derjenigen Völker, die nicht auf dieser Stufe stehen geblieben sind. Denn diese Entwickelung hat, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde, immer in der Richtung auf die Natur, allgemein gesprochen auf Steigerung der Illusion stattgefunden.

Was nun die Völker mit stagnierender Kunstentwickelung betrifft, so ist es selbstverständlich, dass sie, solange sie diesen Stil überhaupt hatten, auch durch ihn in Illusion versetzt wurden. Wir haben nicht den geringsten Anhalt dafür, dass spätere Generationen, die den lange vorher ausgebildeten Stil als etwas Gegebenes, durch die Tradition Geheiligtes hinnahmen, durch die Schöpfungen dieser Art nicht in Illusion versetzt worden wären. Ihr Bewusstsein war eben derart organisiert, dass sie auch durch diese befangenen Formen in Illusion versetzt wurden, sonst hätten sie eben diesen Stil nicht so lange beibehalten. Ihr Illusionsbedürfnis war also ein geringeres als das der künstlerisch reifer entwickelten Völker. Sie hatten überhaupt keine andere Kunst kennen gelernt oder sich aus Gründen, die in allgemeinen Kulturverhältnissen zu suchen sind, gegen ihre Vorzüge verschlossen. Sie wussten gar nicht, dass man die Natur auch anders darstellen könne als sie es von alters her gethan hatten. Und da jede Kunst illusionsstörende Momente haben muss, kam es schliesslich nicht so sehr darauf an, ob diese Momente zahlreicher oder weniger zahlreich waren. Infolge der Tradition empfanden sie nun einmal die Illusionsstörungen, die mit diesem Stil verbunden waren, nicht so stark, wie wir von unserem fortgeschrittenen Standpunkt aus sie empfinden. Es ist gewiss falsch, ihre Kunst als eine absichtlich mit wenig Mitteln arbeitende, eine spezifisch „suggestive“ Kunst zu charakterisieren und als solche der heutigen europäischen Kunst gegenüberzustellen. Suggestiv ist vielmehr jede Kunst, da keine die Natur ganz so wiedergeben kann wie sie ist und man sich bei jedem Kunstwerk vieles, was nicht da ist, hinzudenken muss. Der Unterschied ist nur der, dass die eine Kunst sich lebendig in der Richtung auf die Natur fortentwickelt, die andere infolge Mangels schöpferischer Talente oder der einengenden Macht der

Tradition auf einer niederen Stufe der Entwickelung stehen bleibt. Dass der japanische Farbenholzschnitt mit seinem Verzicht auf Form- und Schlagschatten, auf Raumillusion, auf Perspektive u. s. w. auf einer solchen Stufe stehen geblieben ist, kann nicht zweifelhaft sein. Es blieb unserer historisch denkenden, nicht unmittelbar ästhetisch empfindenden Zeit vorbehalten, dies zu verkennen.

Wenn man also sagt: Den Ägyptern, den Byzantinern, den Japanern u. s. w. kam es gar nicht darauf an, die Natur darzustellen, sie wollten vielmehr dekorative Wirkungen erzielen und bedienten sich dazu nur, gewissermassen nebenbei, der Formen der Natur, so ist das eine völlige Verkennung ihrer Absicht. Sie beabsichtigten vielmehr ebenso wie alle anderen Völker die Natur darzustellen, und zwar so genau und lebendig und überzeugend, wie ihnen das nur möglich war. Man könnte das aus ihrer Litteratur ebensogut nachweisen wie aus der der Griechen und Italiener. Sie nahmen nur die in der materiellen Flächenhaftigkeit der Malerei und Reliefplastik liegenden Illusionsstörungen mit in Kauf als etwas, was sich nun einmal nicht vermeiden lässt. Das heisst mit anderen Worten: Sie strebten nicht danach, die Materie zu überwinden, durch ihre Illusionskraft zu besiegen. Wenigstens war dieses Streben bei ihnen nicht so stark, dass es im Verlaufe der weiteren Entwickelung die illusionsstörenden Momente zurückgedrängt, die Kunst der Natur wirklich genähert hätte.

Natürlich ist es verkehrt, weil unhistorisch, der modernen Kunst, die schon auf eine längere realistische Entwickelung zurückblickt, die Formen einer solchen stagnierenden Kunst als Vorbild vor Augen zu halten, sie gewissermassen zur Umkehr zwingen zu wollen. Noch niemals hat die Kunst ungestraft die Errungenschaften einer grossen künstlerischen und technischen Entwickelung beiseite geworfen und sich auf einen früheren längst überwundenen Standpunkt zurückgeschraubt. Jede Tendenz dieser Art muss notwendig zum Verfall führen.

Deshalb können wir die Versuche, in der Malerei die flächenhafte dekorative Wirkung besonders zu betonen und die Nachahmung der Natur daneben als gleichgültig hinzustellen, nur für verfehlt halten. Ebenso verfehlt ist es auch, wenn man in der Rundplastik die Gebundenheit an die Form des Marmorblockes als dasjenige hinstellt, was der Bildhauer bei der Komposition einer Statue mit Bewusstsein zum Ausdruck bringen müsse. So hat man z. B. gesagt, völlig befriedigend könne eine Statue nur dann wirken,

wenn man ihr die stereometrische Form des Marmorblockes anfühle, aus dem sie herausgehauen sei. Ihre Formen müssten sich von einer bestimmten Seite aus gesehen gewissermassen von einer vorderen idealen Fläche, d. h. eben der vorderen Fläche des ursprünglichen Marmorblockes aus in die Tiefe entwickeln, und man könne eine Statue nur dann geniessen, wenn man bei ihrem Anblick diese ideale vordere Fläche in Gedanken mit zu sehen glaube.

Ich habe das bei der Anschauung plastischer Werke niemals empfunden und glaube auch nicht, dass es ein naiver Mensch, der nicht durch Theorien voreingenommen ist, jemals empfinden wird. Der naive Mensch sieht in einer Statue eine Darstellung des Menschen und fragt nur, ob diese Darstellung wahr und überzeugend ist, ob sie unter Berücksichtigung der Bedingungen, die das Material stellt, der Natur entspricht. Alles andere ist ihm gleichgültig. Der Künstler freilich hat seine besondere Art der Darstellung, seinen persönlichen Stil, der vielleicht in jener Richtung geht. Es ist sehr instruktiv, wenn er dem Publikum in Rede und Schrift diesen persönlichen Stil, d. h. sein eigenes Verhältnis zur Natur beim Komponieren einer Statue auseinandersetzt. Nur kann er nicht verlangen, dass das Publikum ihn für den alleinberechtigten hält. Jedenfalls geht die Tendenz der reifentwickelten Plastik nicht auf Hervorkehrung der technischen Beschränkungen, die die Form des Marmorblockes dem Bildhauer auferlegt, sondern auf ihre Überwindung.

Es giebt meines Wissens aus den Zeiten der naiven Kunstübung kein schriftliches Zeugnis, das von der Kunst eine dekorative oder flächenhafte oder archaisierende Tendenz forderte, wohl aber wie wir gesehen haben sehr viele, die eine möglichst frappante Naturnachahmung verlangen. Das beweist doch schlagend, dass man in diesen Zeiten die Illusionsstörungen, die sich aus der Technik und dem Material ergaben, als etwas Selbstverständliches in Kauf nahm, worüber nicht viel Worte verloren zu werden brauchten. Wir können es nur für ein Zeichen einer gewissen Dekadence halten, dass man diese rein materiellen Bedingungen der Kunst jetzt immer so energisch hervorhebt, als ob sie von einem gesund empfindenden Künstler überhaupt verkannt oder vernachlässigt werden könnten.

DREIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

DAS ILLUSIONSPRINZIP ALS GESETZ DER KUNSTENTWICKELUNG

WIR haben die Entwickelung der Flächenkunst von ihren allerdings nur hypothetisch zu erschliessenden Anfängen bis zu dem Punkt verfolgt, wo in einem abgeschlossenen Kulturkreise ein fester scharf ausgeprägter Stil entsteht. Es konnte dabei prinzipiell als gleichgültig erscheinen, ob diese so erreichte Stufe für unser, der Nachgeborenen Urteil von der Natur mehr oder weniger abweicht. Das Entscheidende war vielmehr das, dass diejenigen, die diesen Stil ausbildeten, bei aller Rücksicht auf die illusionsstörenden Momente doch von der Absicht der Naturnachahmung, dem Streben nach der denkbar höchsten Illusion erfüllt waren.

Die Abkürzung und Accentuierung der Natur, die das Wesen dieses Stils bildet, ist einmal in den technischen Bedingungen der Kunst begründet, dann aber auch — und das ist hier von besonderer Wichtigkeit — eine Folge ungenauer Beobachtung der Natur. Wenn man eine ägyptische Tierdarstellung mit einem der in den südfranzösischen Höhlen gefundenen eingeritzten Tierbilder vergleicht, so kann man nicht in Zweifel darüber sein, dass das letztere rein objektiv betrachtet der Natur näher steht als die erstere. Das erklärt sich, abgesehen von der grösseren Beobachtungsschärfe der Jägerstämme, daraus, dass der primitive Mensch, sobald er überhaupt erst die nötige manuelle Geschicklichkeit zur Darstellung der Natur erlangt hat, seinem Vorbilde naiver gegenübersteht als der einem abgeschlossenen reifentwickelten Kulturkreise angehörige. Der ägyptische Künstler, der fortwährend zahlreiche Kunstwerke um sich hatte, der mitten in einer reichen künstlerischen Umgebung darin stand, sah die Natur gar nicht mit seinen eigenen Augen, sondern teilweise mit denen seiner Mitmenschen, besonders der gleichzeitig lebenden Künstler an. Er wusste aus der traditionellen Formbehandlung seiner Zeitgenossen, was an einem menschlichen oder tierischen Körper als wichtig angesehen wurde, folglich in der Kunst dargestellt werden durfte. Durch die Fixierung bestimmter Formen, die einen streng abgeschlossenen

Stil ausmachten, war seine Beobachtung der Natur geradezu eingeschränkt. Er sah thatsächlich in der Natur oder behielt wenigstens von der Natur nur die Züge, die die Kunst seiner Zeit in ihrer stilisierenden und abkürzenden Weise bildlich darzustellen gewohnt war.

Da nun aber die Natur in Wirklichkeit zahllose Züge aufweist, die von dieser stilisierenden Kunst nicht dargestellt wurden, muss man die Naturvorstellung der Menschen, die diese Kunst geschaffen hatten und geniessen konnten, als eine unvollständige bezeichnen. Eine menschliche oder tierische Darstellung auf einem ägyptischen Relief ist thatsächlich eine schematische und unvollständige Darstellung der Natur. Ursprünglich war diese Unvollständigkeit eine Folge bewusster Absicht, einer bewussten Anpassung der Natur an die Bedingungen der künstlerischen Technik. Allmählich wurde sie aber Unfähigkeit, die Natur überhaupt richtig zu sehen. Die ältesten Künstler, die sich aus dem Zustande eines naiven Naturalismus zu dieser stilisierenden Stufe emporgeschwungen hatten, hatten aus der Not eine Tugend gemacht, aus den technischen Beschränkungen der Materie einen wirksamen Stil herausentwickelt. Ihre Nachfolger, die diesen Stil schon als etwas Gegebenes hinnahmen, machten aus der Tugend eine Not, verfielen freiwillig dem Zwang einer bestimmten Konvention, d. h. verlernten die Natur naiv anzusehen, da sie gar kein Interesse an ihren Einzelheiten, an ihrer individuellen Erscheinung hatten.

Die Frage ist nun die, wie von dieser Stufe aus die Weiterentwickelung stattfinden konnte und musste. Und damit kommen wir auf ein wichtiges bisher von der Kunstwissenschaft noch nicht völlig gelöstes Problem, nämlich das der Kunstentwickelung. Seine Lösung ist für uns von der grössten Bedeutung. Denn es ist klar, dass, wenn die Illusionstheorie richtig ist, auch die Entwickelung der Kunst nur auf dem Prinzip der Illusion beruhen kann. Das Streben nach Illusion, das alle Menschen, insbesondere alle Künstler erfüllt, muss die Ursache der Stilentwickelung sein, die Entstehung der verschiedenen Stilarten in einer ganz bestimmten Reihenfolge, einem ganz bestimmten Wechsel erklären. Das ist nun in der That der Fall. Es lässt sich nachweisen, dass unter den zahlreichen Faktoren, die die Entwickelung der Kunst bestimmen, und unter denen wir die kulturhistorischen hier natürlich ganz beiseite lassen, das Streben nach Illusion der einzige ist, der überall wiederkehrt, dass ein Überbieten der Vorgänger in

Bezug auf Illusionswirkung das einzige rein künstlerische Motiv ist, das die Künstler veranlasst, die herrschenden Formen zu verlassen und neue Formen auszubilden.

Für diese Erkenntnis ist der Boden erst ganz kürzlich bereitet worden. Lange Zeit glaubte man die Kunstentwickelung mit allgemeinen kulturhistorischen Parallelen erklären zu können. Der hellenische Stil sollte sich vom altorientalischen ebenso unterscheiden wie der hellenische Götterglaube, die hellenische Naturerkenntnis, kurz die ganze hellenische Kultur von der altorientalischen. Der dorische Baustil mit seinen ernsten wuchtigen Formen sollte ein Abbild des herben und ernsten dorischen Volkscharakters sein, in den leichten und eleganten Formen des ionischen Stils wollte man das leichte und weltgewandte Wesen der Ionier wiedererkennen. Die Formen des gotischen Baustils wurden mit der logischen Konsequenz der Scholastik oder der himmelanstrebenden Frömmigkeit der Mystiker oder dem kühnen Schwung des Rittertums in Verbindung gebracht, die italienische Renaissance sollte aus dem prunkvollen vornehmen Wesen der italienschen Fürstenhöfe hervorgegangen sein. Besonders das Rokoko galt als treffender Ausdruck der leichtsinnigen Gesellschaftsformen, die in dem Zeitalter Ludwigs XV. in Frankreich herrschten und sich von dort aus über ganz Europa verbreitet hatten.

Allein man hat längst eingesehen, dass damit gerade die Hauptsache, d. h. die spezifische Eigentümlichkeit der Formen nicht erklärt war. Derartige Parallelen sind ein ganz hübsches geistreiches Spiel, aber sie besagen nichts. Man kann damit keine einzige Kunstform wirklich erklären, an keinem Punkt nachweisen, dass die Formen in der entsprechenden Zeit gerade so und nicht anders werden mussten.

In der Plastik und Malerei glaubte man früher die Gesetze der Entwickelung im wesentlichen auf den Inhalt der Darstellungen gründen zu können. Der Inhalt der Kunst hat ja von jeher entsprechend den Kulturbedingungen der verschiedenen Zeiten gewechselt, und es ist selbstverständlich von Wichtigkeit für den Kunsthistoriker, diesen Wechsel zu verfolgen, d. h. zu zeigen, wie eine Änderung der religiösen, politischen und wirtschaftlichen Anschauungen in der Regel auch eine Umwandlung des Kunstinhalts zur Folge hat.

Aber es ist ein Irrtum zu glauben, dass man damit eine Erklärung für die Entwickelung der Kunst überhaupt gewonnen habe. Denn die Kunst besteht ja nicht nur aus Inhalt, sondern auch aus

Form, und die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte ist offenbar nicht die Ermittelung des wechselnden Inhalts der Kunst — diese fällt vielmehr der Kulturgeschichte zu —, sondern die Ermittelung der Gesetze der Formenentwickelung. Mit dem Nachweise, dass die deutsche Malerei infolge der Reformation sich mehr von den religiösen Stoffen ab- und den profanen, d. h. dem Genre, dem Porträt und der Landschaft zugewendet hat, ist die Umwandlung der Formen, die das 16. Jahrhundert im Vergleich zum 15. gebracht hat, noch nicht erklärt. Warum die Faltenbehandlung im 15. Jahrhundert eine eckigere und knorrigere war als im 14., warum die Menschen der Renaissancekunst ganz anders auf den Beinen stehen als die des Mittelalters, kann man weder aus den religiösen Verhältnissen der entsprechenden Zeitalter, noch aus dem Grade der damaligen wissenschaftlichen Naturerkenntnis erklären.

Das hat man auch seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr eingesehen und dementsprechend zu anderen Erklärungen gegriffen. Unter dem Vorgang von Semper betonte man zunächst den Einfluss des Materials und der Technik auf die Entwickelung der Kunstformen. So wollte man die charakteristischen Formen des hellenischen Tempels aus der horizontalen Holzdecke, die Einführung des Spitzbogens in der mittelalterlichen Baukunst aus den technischen Bedingungen der Gewölbekonstruktion erklären. Gewisse formale Prinzipien wie Symmetrie und Reihung sowie gewisse Ornamentgattungen wie das lineare Ornament sollten sich aus der Technik einer bestimmten Kunst, nämlich der textilen, entwickelt haben. Ja sogar in der Malerei und Plastik unterschied man Steinstil, Holzstil, Bronzestil, Lederstil u. s. w.

Nun ist ja freilich der Einfluss der Technik auf die Ausbildung der Kunstformen nach dem früher Gesagten nicht zu bezweifeln. Aber man ist jetzt längst zu der Überzeugung gekommen, dass er nicht das eigentlich ausschlaggebende Moment ist. Die Entstehung der Formen geht nicht von der Technik als treibender Ursache aus, sondern von rein ästhetischen Bedürfnissen, d. h. dem Streben nach Illusion. Diesem Streben setzt die Technik allerdings einen gewissen Widerstand entgegen, einen Widerstand, den es zu überwinden gilt, wenn ästhetische Wirkungen erzielt werden sollen. Was dabei herauskommt, ist ein Kompromiss zwischen dem was das ästhetische Bedürfnis fordert und dem was die Technik erlaubt. Das Vorwärtstreibende dabei ist aber nicht die Einschränkung

durch die Technik, sondern das ästhetische Bedürfnis. Und deshalb kann auch die Entwickelung nicht aus jener, sondern nur aus diesem erklärt werden.

Natürlich konnte man zu einer richtigen Erkenntnis des Sachverhalts erst kommen, nachdem man das ästhetische Bedürfnis seinem Wesen nach richtig erkannt hatte. Vor der Ausbildung der Illusionstheorie war das unmöglich. Man hatte zwar das unbestimmte Gefühl, dass ein für die Entwickelung massgebendes ästhetisches Bedürfniss da sein müsse, aber man wusste nicht eigentlich, welches es sei, man tappte deshalb auch in Bezug auf die massgebenden Entwickelungsfaktoren vollkommen im Dunkeln. Der eine behauptete, bestimmte Zeiten, z. B. die der Gothik, der Renaissance und des Barock, hätten ein allgemeines Formengefühl gehabt, das sich in all ihren Schöpfungen, in der Kunst, der Kleidung, ja selbst der Bewegung des Körpers verrate. So richtig das auch an sich ist, so wenig war doch damit für die Erklärung der Entwickelung gewonnen. Denn es kam ja gerade darauf an nachzuweisen, warum eine bestimmte Zeit gerade dieses und kein anderes Formengefühl hatte. Die Konstatierung der Thatsache allein genügte dazu offenbar nicht, ebensowenig wie es genügt, wenn man in einer Volksversammlung die Entstehung der Armut von der pauvreté herleitet.

Ein anderer ging von dem ganz richtigen Gesichtspunkt aus, dass der Mensch ein natürliches Bedürfnis nach Wechsel habe. Dies führe ihn dazu, bestimmte Probleme, deren Lösung bisher in bestimmter Richtung versucht worden sei, anders zu lösen als es seine Vorgänger gethan hätten. Dieses Streben nach Neuerungen, dieses Bedürfnis nach „Anderslösung“ sei das eigentlich entscheidende Moment der Kunstentwickelung. Aber da dabei das Prinzip der Illusion oder Naturwahrheit sonderbarerweise ganz ausser Acht gelassen wurde, konnte man auf diesem Wege zu keiner Klarheit kommen. Denn das was man „Anderslösung“ nannte, war doch eben keine gesetzmässige Entwickelung. Es war vielmehr ein einfaches willkürliches Umhertappen, eine rein äusserliche Neuerungssucht, die gar keinen tieferen Hintergrund hatte. Was war damit gewonnen, wenn man in der einen Periode die Bäume so, in der anderen so malte, in der einen diese, in der anderen jene Farben vorzog, in der einen die Menschen schlank, in der anderen untersetzt bildete! Hätte sich die Kunst in dieser Weise, in Form eines einfachen Hinundherschwankens zwischen ver-

schiedenen Arten der Naturdarstellung entwickelt, so lohnte es sich überhaupt nicht, diese „Entwickelung" genauer zu verfolgen.

Und dabei lag das richtige Prinzip längst in der klassischen Kunsthistorie vor, d. h. in der griechischen und italienischen Auffassung von der Entwickelung der Malerei. Es war das Streben nach immer grösserer Naturwahrheit, das jeden Künstler dazu drängt, seine Vorgänger in Bezug auf Umfang und Tiefe der Naturdarstellung, d. h. auf Illusionskraft zu übertreffen.

Dieses Prinzip liegt schon den Kunsturteilen des Plinius zu Grunde, die man jetzt auf Antigonos und Xenokrates zurückführt. Nach ihnen geht, wie wir früher gesehen haben (I. 171 ff.), jede Kunst auf möglichst treue und lebendige Darstellung der Natur aus. Und zwar bringt jeder Künstler ein neues Moment der Naturnachahmung zu dem, was seine Vorgänger geleistet haben, hinzu. Diesen Prozess dachte man sich allerdings sehr schematisch. Die älteste Malerei hatte keine Zeichnung und Modellierung gehabt, die Licht- und Farbenverschiedenheiten nur ungenau wiedergegeben, z. B. die Männer und Frauen im Kolorit nicht voneinander unterschieden. Diese Mängel werden nun stufenweise überwunden. Jeder Künstler sucht dem Leben durch irgend eine Erfindung, die Ausbildung irgend einer Seite der Naturnachahmung näher zu kommen. Der eine unterscheidet zum erstenmal die Frauen und Männer voneinander, der andere macht die Farben mannigfaltiger, der dritte führt als erster die Falten der Gewänder, der vierte die Muskeln der nackten Figuren, der fünfte die Haare sorgfältig aus. Wieder ein anderer unterscheidet Licht und Schatten und giebt dadurch die Rundung der Formen wieder, ein dritter charakterisiert zuerst die seelischen Eigenschaften der Menschen, das Ethos, dann auch das Pathos, wieder ein anderer bildet die Perspektive aus, legt auf schräge verkürzte Ansichten besonderen Wert u. s. w.

Natürlich entspricht die sorgfältige Verteilung der Rollen, wie sie die Frage *τίς πρῶτος* verlangt, der Wirklichkeit nicht, indem die einzelnen Fortschritte nicht so reinlich auf bestimmte Erfinder zurückgeführt werden können. Aber dieser Auffassung liegt doch der richtige Kern zu Grunde, dass die Kunst im Laufe der Zeit der Natur von allen Seiten beizukommen, ihr immer neue Seiten abzugewinnen sucht. Die schematische, abkürzende, streng stilisierende Art der früheren Perioden wird durch eine Vermannigfaltigung der Naturwahrheit (multiplicare veritatem) überwunden. Natürlich ist das nur unter der Voraussetzung möglich, dass jeder

einzelne Künstler nach der höchsten ihm erreichbaren Naturwahrheit strebt. Allein das galt ja den Alten, wie wir gesehen haben, als selbstverständlich. Jeder dieser Künstler beabsichtigte mit seiner Erfindung oder dem von ihm ausgebildeten Stil der Natur so nahe zu kommen, wie ihm das in seiner Zeit und mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nur möglich war. Es gelang ihm aber nicht, die volle Naturwahrheit zu erreichen, da die Kunst die Natur nun einmal nicht genau nachahmen kann. Er wusste nicht, oder der Gedanke war ihm gar nicht gekommen, dass er auch diese oder jene andere Seite der Natur, die sich nicht so unmittelbar zur Nachahmung bot, darstellen könne. Darauf verfiel dann erst sein Nachfolger, und auch dieser wurde nach anderen Richtungen hin von den späteren Künstlern übertroffen.

Dieselbe Auffassung von der Kunstentwickelung hat auch Vasari. Dieser macht durchaus nicht den Unterschied zwischen Trecento, Quattrocento und Cinquecento, den unsere heutigen Kunsthistoriker machen, nämlich dass das Trecento eine vorwiegend dekorativ idealistische, das Quattrocento eine naturalistische, das Cinquecento wiederum eine idealistische Kunst hervorgebracht habe, sondern in seinen Augen stellt sich die Entwickelung als eine kontinuierliche Annäherung an die Natur dar. Er ist weit davon entfernt, das Wesen der maniera moderna, als deren Bahnbrecher ihm Leonardo da Vinci und Michelangelo gelten, in einer durch das Vorbild der Antike erzeugten Loslösung von der Natur, in der Herausbildung eines monumentalen dekorativen Stils zu sehen. Sondern die Meister des modernen Stils unterscheiden sich nach ihm lediglich durch eine grössere Naturwahrheit, durch eine genauere und gleichzeitig ungezwungenere, kurz natürlichere Darstellung des Lebens von ihren Vorgängern. Und das gilt nicht nur von ihnen, sondern von allen früheren Meistern ihren Vorgängern gegenüber.

Schon Cimabue hat sich über seine Vorgänger, die rohen griechischen Maler, dadurch erhoben, dass er die Gewänder, Schleier und anderen Dinge ein wenig natürlicher und weicher malte als sie. Giotto ging dann über Cimabue hinaus, indem er den Köpfen Anmut (d. h. natürlichen liebenswürdigen Ausdruck), der Farbe Weichheit (d. h. den der Natur entsprechenden Schmelz), den Gestalten eine bessere Haltung und eine natürlichere Gewandung gab, die Anfänge der Perspektive ausbildete und auf den charakteristischen Ausdruck der Affekte Wert legte. Es ist sehr bezeichnend, dass Vasari gerade beim Trecento, dessen

Wesen wir in der Regel in seinen dekorativen Tendenzen erkennen, immer nur die naturalistische Absicht und das Verdienst der grösseren Naturwahrheit hervorhebt. Viele von den derbnaturalistischen Motiven, die er bei der Beschreibung italienischer Gemälde anführt, gehören dem Trecento an.

Während von den Nachfolgern Giottos nur einige nach bestimmten Seiten hin über ihren Meister hinauskamen, beruht die Neuerung der Renaissance, das Verdienst der Masolino und Masaccio wieder in der grösseren Naturwahrheit und Illusionskraft ihrer Schöpfungen. Besonders von Masaccio heisst es, er habe erkannt, dass die Malerei nichts anderes sei als Nachahmung der Natur, woraus sich die Lebenswahrheit seiner Figuren, ihre runde freie Art im Raum zu stehen, der lebendige Ausdruck ihrer Köpfe (die terribilità), die Natürlichkeit ihrer Gewänder erkläre. Die vor ihm entstandenen Gemälde könne man als gemalt, die seinigen geradezu als lebendig bezeichnen.

Aber selbst er und seine Nachfolger, die übrigen Quattrocentisten, haben die Natur noch nicht völlig erreicht. Sie waren zwar genaue Kenner der Regel, d. h. der wirklichen mit Mass und Zahl anzugebenden Naturformen. Aber es fehlte ihnen noch die Leichtigkeit der Erfindung, die Natürlichkeit der Bewegung, die Weichheit der Ausführung. Sie waren zu sehr an die Natur gebunden, deshalb waren ihre bekleideten Figuren oft steif und befangen, ihre nackten roh und geschunden wie Muskelmänner. Ihre Erfindung war reich, aber in ihrem Reichtum unübersichtlich, sie verstanden es noch nicht, durch Vereinfachung und Konzentration die Wirkung zu steigern. Erst die Meister des Cinquecento haben diese Stufe erreicht. Sie gaben ihren Erfindungen eine gewisse Einheit trotz der Mannigfaltigkeit, eine gewisse Anmut, die über die blosse äusserliche Richtigkeit hinausgeht. Sie überwanden die trockene, rohe und scharfe Manier ihrer Vorgänger, indem sie jene Weichheit der Übergänge, jenes sfumato einführten, als dessen erster Meister Leonardo gepriesen wird.

Es ist durchaus nicht Vasaris Meinung, dass diese maniera moderna, die er so sehr bewundert, eine Abweichung von der Natur, eine bewusste Veränderung derselben zu Gunsten einer idealeren oder dekorativen Wirkung darstelle. Im Gegenteil, die modernen Meister haben nach ihm die Natur sogar genauer dargestellt als ihre Vorgänger. Bei diesen, d. h. den Quattrocentisten, „vermisste man noch die feinsten Feinheiten. Sie konnten zwar einen

Arm rund und ein Bein gerade darstellen, aber sie verstanden es nicht, die Muskeln mit jener graziösen und weichen Leichtigkeit durchzuarbeiten, bei der man auch die feinen kaum sichtbaren Übergänge sieht, wie es beim lebendigen Fleisch der Fall ist. Wenn sie auch die Figuren genauer studierten, so dass man darin mehr Zeichnung sah als bei denen ihrer Vorgänger, wodurch sie der Natur ähnlicher wurden, so war deshalb doch noch nicht alles in ihnen, was die Natur bietet. Es fehlte ihnen die höchste Feinheit der Vollendung, durch welche die Bilder eine gewisse Kühnheit (d. h. eine packende Wirkung) erhalten. Diese haben erst die Cinquecentisten erreicht. So wird von Leonardo da Vinci ausser der Kühnheit und Vortrefflichkeit der Zeichnung besonders die subtilste Nachahmung aller Einzelheiten der Natur genau so wie sie sind" gepriesen. Und auch die weiche Behandlung, das fumeggiare, das Fra Bartolommeo im Anschluss an Leonardo ausbildete, hatte nach Vasari nicht den Zweck der Idealisierung oder der dekorativen Wirkung, sondern vielmehr den, der Malerei jene wunderbare Einheit zu verleihen, durch die sie wie plastisch und lebendig erscheint.

Ich will durchaus nicht behaupten, dass Vasari in der Charakteristik der verschiedenen Entwickelungsphasen immer das Richtige getroffen oder gar die Eigenart der einzelnen Künstler besonders scharf analysiert habe. Auch in seiner Auffassung liegt ein gut Teil Schematismus. Allein wenn man bedenkt, dass er gar nicht in erster Linie seine eigenen Ansichten mitteilt, sondern gleichzeitig das Sprachrohr der grossen Cinquecentomeister, mit denen er verkehrte, ist, so kann man seine Überzeugung, dass alle Maler der von ihm geschilderten Perioden nach der höchsten ihnen erreichbaren Naturwahrheit gestrebt haben, und dass sie diesem Ziel durch systematische Ausbildung der zeichnerischen und malerischen Mittel allmählich immer näher gekommen sind, nicht einfach ignorieren. Das Gefühl für diese zielbewusste Stetigkeit der Entwickelung hatten offenbar die Meister der Blütezeit. Aus ihm schöpften sie die Kraft zum eigenen Schaffen. Sie hatten die feste Überzeugung, dass sie in der Natur wahrheit über ihre Vorgänger hinausgekommen seien, dass ihre Kunst eine grössere Illusionskraft habe als die der älteren Meister.

So wird es sich denn lohnen zu fragen, ob diese Überzeugung haltbar ist, d. h. ob die Malerei sich wirklich in der Richtung auf

die Natur entwickelt, ob wirklich die spätere Kunst immer eine stärkere Illusionskraft hat als die frühere.

Im ersten Augenblick scheint dieser Annahme manches zu widersprechen. Zunächst die nicht zu leugnende Thatsache, dass die Kunst, wenn man ihre ganze Entwickelung überblickt, eigentlich doch in Bezug auf die Naturwahrheit keine sehr grossen Fortschritte gemacht hat. Die moderne Plastik, z. B. die Porträtplastik, ist nicht wesentlich realistischer als es die der hellenistischen Periode war. Und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist der Natur in mancher Beziehung ebenso nahe gekommen wie die moderne naturalistische Malerei. Überhaupt kann man in der ganzen Entwickelung ein Schwanken beobachten. Auf Perioden von ausgesprochen naturalistischer Tendenz folgen solche, in denen mehr Wert auf dekorative Wirkung gelegt, die Natur nach ganz bestimmten Grundsätzen idealisiert wird. An die Zeiten der Blüte schliessen sich Zeiten des Verfalls an, in denen die Kunst eher von der Natur abgedrängt wird als sich ihr nähert u. s. w.

Die Dinge liegen also thatsächlich nicht so einfach wie die antiken Kunsthistoriker und Vasari glaubten. Das beruht darauf, dass bei der Entwickelung der Kunst die allerverschiedensten Momente mitwirken, sich miteinander kombinieren, auch wohl gegenseitig durchkreuzen. Allerlei äussere Kulturverhältnisse, das Werden und Vergehen der Völker, die Eigenart einzelner bedeutender Künstler, dies und anderes wirkt zusammen, um komplizierte Verhältnisse zu schaffen, aus denen es oft schwer ist, den leitenden Faden herauszufinden. Deshalb kann aber dieser leitende Faden doch vorhanden sein, und es ist eine der Hauptaufgaben der Ästhetik, ihn zu ermitteln. Für die Illusionsästhetik insbesondere ist dies eine Lebensfrage. Denn es handelt sich für sie darum, nachzuweisen, dass das Streben nach Illusion doch durch die ganze Entwickelung hindurchgeht und trotz aller Verdunkelungen und Verwirrungen durch andere Verhältnisse die Entwickelung wesentlich bestimmt.

Um dies zu beweisen, wird man natürlich nicht die Verfallsperioden, sondern die der aufsteigenden Entwickelung zu Grunde legen müssen. Denn aus jenen kann man offenbar keine Normen entnehmen wie die Kunst es machen, sondern höchstens wie sie es nicht machen soll. Man wird also die Kunst verschiedener Völker daraufhin ins Auge fassen, wie sie sich in den Jahrhunderten bis zur höchsten Blüte entwickelt hat. Über den Zeitpunkt der höchsten

Blüte kann wie schon früher erwähnt in den meisten Fällen kein Zweifel sein. Dass die hellenische Kunst in der zweiten Hälfte des 5. und der ersten des 4. Jahrhunderts ihre höchste Blüte erreicht hat, ist allgemein anerkannt, wenn man auch darüber streiten kann, ob der eigentliche Höhepunkt näher bei Polygnot und Phidias oder bei Lysipp und Apelles anzusetzen ist. Wir werden also die Entwickelung der hellenischen Kunst bis zur alexandrinischen Periode als massgebend für diese Frage zu betrachten haben. Ebenso fällt die Blüte der mittelalterlichen Kunst im Norden in das 13. Jahrhundert, die der modernen Malerei in Italien und Deutschland in das 16., in den Niederlanden und Spanien in das 17. Jahrhundert. Auch hier werden wir also die Gesetze der Entwickelung aus den Erscheinungen der Kunstthätigkeit abzuleiten haben, die vor diese Perioden fallen, ihren Abschluss mit diesen Blütezeiten finden.

Und da zeigt sich nun, dass diese aufsteigenden Perioden in Bezug auf ihre Formenentwickelung eine ganz überraschende Ähnlichkeit miteinander haben. Man hat schon öfter bemerkt, dass zwischen dem Stil der archaisch-griechischen und der mittelalterlichen Plastik eine auffallende Ähnlichkeit besteht, und auch in der Architektur hat man die Beobachtung gemacht, dass gewisse Entwickelungsrichtungen immer wiederkehren und dass sie immer wieder zu analogen Formveränderungen führen. Hier gilt es nun diese Züge zusammenzufassen und nachzuweisen, dass diese Entwickelung sich nur aus einem gesteigerten Streben nach Illusion erklären lässt.

Um diesen Nachweis führen zu können, muss man etwas vergleichende Kunstgeschichte treiben. Diese Wissenschaft liegt allerdings erst in den Windeln, allein es ist zu hoffen, dass sie demnächst von verschiedenen Seiten aufgegriffen und ausgebaut werden wird. Hier gilt es nur ein paar Kapitel aus ihr kurz zu skizzieren.

Als erstes wählen wir die ruhig stehende normal ponderierte menschliche Gestalt, also ein Problem, das die Plastik von jeher, besonders in der Form der nackten Jünglingsfigur beschäftigt hat. Wir wissen aus dem Leben, dass der Mensch, wenn er längere Zeit ruhig steht, das Gewicht seines Körpers in der Regel nicht auf beiden Füssen ruhen lässt, sondern dass er den Schwerpunkt des Körpers abwechselnd auf den einen und den anderen Fuss verlegt. Der Grund ist der, dass dadurch der Ermüdung vorgebeugt wird, indem sich das eine Bein ausruht, während das andere

belastet ist. Das belastete Bein wird als Standbein, das nicht belastete als Spielbein bezeichnet. Der Fuss des letzteren ist meistens, auf der Spitze oder dem Ballen ruhend, schräg zur Seite, auch wohl etwas zurückgesetzt. Damit nun der Schwerpunkt des Körpers sich wirklich senkrecht über dem stützenden Fuss befinde, biegt sich die Hüfte des Standbeins heraus, wobei die Schulter derselben Seite sich ganz von selbst etwas senkt. Dadurch entsteht die besonders aus antiken Figuren bekannte Einbiegung des Körpers nach der Standseite, woraus sich die geschwungene S-Linie ergiebt, bei der die beiden Körperseiten in einem Gegensatz zu einander stehen.

Diesen Gegensatz der Körperseiten richtig wiederzugeben und die Masse des Körpers so zu ponderieren, dass wirklich die Illusion des ruhigen und bequemen Stehens erzeugt wird, ist die Hauptschwierigkeit bei der Komposition nackter stehender Figuren. Die Plastik hat diese Schwierigkeit erst ganz allmählich überwunden. Wenn ein Kind eine menschliche Figur zeichnet, so lässt es sie auf beiden Beinen gleichmässig stehen. Natürlich, denn es sieht eben nur die Zweibeinigkeit, und es weiss, dass der Mensch beide Beine gleichmässig zum Stehen braucht, was ja zuweilen auch der Fall ist. Jedenfalls wird eine flüchtige Beobachtung der menschlichen Bewegung immer die Vorstellung hinterlassen, dass die beiden Beine den Körper in derselben Weise tragen.

So finden wir denn auch am Beginn der plastischen Entwickelung immer die auf beiden Beinen gleichmässig stehende Figur. Die Ägypter haben niemals einen richtig ponderierten Körper dargestellt. Ihre stehenden Statuen zeigen entweder enggeschlossene Beine oder setzen das eine Bein vor, wobei das Gewicht des Körpers gleichmässig verteilt ist. Ebenso ist es bei den ältesten griechischen Statuen, den sogenannten Apollo-Statuen nach der Art des Apoll von Tenea. Erst gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts lernen die hellenischen Bildhauer die Darstellung des uno crure insistere, und diese Erfindung wird antiker Sitte gemäss auf einen Künstler, den älteren Polyklet, zurückgeführt. Es lässt sich genau nachweisen, dass man erst ganz allmählich zur Erkenntnis der richtigen Bewegung gekommen ist. Man könnte mit den archaischen Statuen nackter Götter und Menschen, die vom Anfang des 6. bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sind, eine zusammenhängende Reihe von Lösungen dieses Problems aufstellen, die den allmählichen Fortschritt stufenweise vor Augen

führen. Vergleicht man zwei Statuen, die am Anfang und am Ende dieser Entwickelungsreihe stehen, z. B. den Apoll von Tenea und den Doryphoros des Polyklet miteinander, so leuchtet der ungeheure Fortschritt, den die Kunst im Verlaufe von kaum anderthalb Jahrhunderten gemacht hat, sofort ein. Die Lösung des Problems, die Polyklet giebt, ist nicht nur eine „Anderslösung", sondern gleichzeitig eine Besserlösung. Die Stellung des Apoll von Tenea ist, wenn auch nicht gerade falsch, so doch steif und unbehilflich, die des Doryphoros leicht und elegant, doch ohne Übertreibung, genau so wie ein gut ausgebildeter ruhig stehender Körper sie ausführt.

Der Fortschritt von der früheren Stufe zur späteren bedeutet also eine allmähliche Annäherung an die Natur. Die späteren Statuen stehen thatsächlich der Natur näher als die früheren, erzeugen infolgedessen auch eine stärkere Illusion, eine deutlichere Vorstellung des ruhigen Stehens.

Wenn man also ganz allgemein die Blüte der griechischen Plastik um die Mitte des 5. Jahrhunderts beginnen lässt, so findet das schon durch die Untersuchung dieses einen Motivs seine volle Bestätigung. Die Stufe, die Phidias und Polyklet erreichten, war schon in dieser Beziehung eine höhere als die ihrer Vorgänger, weil sie der Natur objektiv näher gekommen waren als diese. Natürlich konnten sie das nur auf Grund einer genaueren Naturbeobachtung. Sie sahen thatsächlich in der Natur mehr als ihre Vorgänger, sie sahen nicht nur das Allerallgemeinste, Allertypischste, das was jedermann sofort in die Augen fällt, d. h. das Stehen auf zwei Beinen, sondern sie sahen das, was man nur bei genauerer Beobachtung sehen kann, nämlich die verschiedene Belastung der beiden Beine.

Hier können wir also von einer wirklichen organischen Entwickelung reden. Es handelt sich durchaus nicht um ein unsicheres Umhertappen, um ein planloses Versuchen einmal in dieser, einmal in jener Richtung, sondern um ein systematisches stufenweises Vorwärtsschreiten in einer aufwärtssteigenden Linie. Und die Richtung dieser Linie ist durch das Streben nach Illusion bestimmt. Die Absicht ging in allen Phasen dieser Entwickelung auf Illusion. Alle diese Bildhauer, vom ältesten bis herab zum jüngsten, wollten die Illusion eines ruhig stehenden menschlichen Körpers erzeugen. Nur erreichten sie ihren Zweck nicht alle in gleicher Weise. Und zwar erreichten die jüngeren ihn besser als

die älteren. Jeder Bildhauer kam der Natur durch genauere Kenntnis derselben, durch ein klareres Vorstellungsbild des wirklichen Stehens um einen Schritt näher, bis das Vorbild schliesslich — in der Blütezeit — völlig erreicht wurde.

Von diesem Punkte aus konnte die Weiterentwickelung nur noch in einer Übertreibung des an sich richtigen Prinzips bestehen. Und eine solche ist auch thatsächlich in der hellenistischen Plastik eingetreten. Die nackten Götter- und Königsstatuen dieser Spätzeit zeigen die Hüfte des Standbeins übertrieben ausgebogen, so dass eine schwungvolle aber leere pathetisch-manieristische Bewegung entsteht.

Genau dieselbe Entwickelung zeigt sich nun auch in der mittelalterlichen Plastik. Wenn man eine Reihe von Statuen des 12. und 13. Jahrhunderts miteinander vergleicht, z. B. die älteren Figuren der Kathedrale von Chartres, die jüngeren derselben Kathedrale, die Figuren von Wechselburg, Naumburg, Rheims u. s. w., so kann man wiederum sehr leicht im Hinblick auf das erwähnte Motiv eine fortlaufende Reihe aufstellen. Die älteren Figuren stehen gleichmässig auf beiden Füssen, ihr Körper ist völlig senkrecht gestellt, von parallelen Umrissen eingeschlossen, mit parallelen gerade herabhängenden Falten überdeckt, sie bewegen sich keinen Zoll breit aus dem länglichen Steinblock, aus dem sie gehauen sind, heraus. Man wird für diese Steifheit eine doppelte Erklärung zu geben haben. Erstens mangelnde Beobachtung der Natur. Die Bildhauer, die diese Statuen geschaffen, hatten keine klare Vorstellung von der wirklichen Bewegung eines ruhig stehenden menschlichen Körpers. Zweitens technisches Ungeschick oder technische Bequemlichkeit. Sie wollten keine dickeren Steinblöcke wählen als unbedingt nötig war, um nicht zu viel Material von ihnen weghauen zu müssen. Deshalb komponierten sie die Figur streng in den Steinblock hinein, so dass sie an keiner Stelle über seine Umrisse hinausragte. Die weitere Entwickelung ergab sich aus der genaueren Beobachtung der Natur und dem Wachsen der technischen Geschicklichkeit. Jene befähigte die Bildhauer, über die typisch-schematische Darstellung zu einer lebendigeren besser individualisierten fortzuschreiten, diese gab ihnen die technischen Mittel an die Hand, ihre Intention restlos in der Materie aufgehen zu lassen. Allmählich biegt sich die Standhüfte heraus, Standbein und Spielbein werden unterschieden, das Gewicht des Körpers vorwiegend auf das erstere verlegt, das letztere frei und

leicht zur Seite gesetzt, die Gewandfalten freier und der neuen Bewegung des Körpers entsprechend behandelt.

Die Behauptung, dass der strenge Vertikalismus der älteren Zeit beabsichtigt gewesen sei, dass er den Zweck gehabt habe, die Figuren den Bedingungen der Architektur anzupassen, ist ohne Zweifel irrig. Denn einmal verlangt der romanische Stil diesen Vertikalismus gar nicht in besonders hohem Grade, und dann zeigt gerade der gotische Stil, der ihn scheinbar am meisten verlangt, eine Reaktion im Sinne einer stärkeren Bewegung. Diese Reaktion nimmt in Bezug auf das Motiv der stehenden Figur genau die Formen an wie in der hellenistischen Plastik. Das Herausbiegen der Hüfte, dessen Notwendigkeit für die Illusion des Stehens einmal erkannt ist, wird übertrieben, wodurch die Figuren einen manieristischen Schwung, eine gesuchte S-Linie erhalten. Dies ist die Stufe, auf der die Plastik des 14. Jahrhunderts steht. Niemand kann darüber im Zweifel sein, dass die geschwungenen Bewegungsmotive dieser Zeit der Natur nicht mehr entsprechen, dass sie die Überspannung eines an sich richtigen Prinzips darstellen. Auch diese Überspannung hat keineswegs einen dekorativen Zweck. Denn es ist nicht einzusehen, inwiefern die Plastik, wenn sie sich dem strengen Vertikalismus der Gotik anpassen wollte, diese geschwungenen Formen haben musste. Sie liegt vielmehr wiederum in der Richtung auf die Illusion. Man will um jeden Preis die Illusion des leichten eleganten Dastehens erzeugen. Aber man verwendet dazu Mittel, die schon nicht mehr der Natur entsprechen, sie vielmehr überbieten. Diese Überbietung ist für alle Verfallsperioden charakteristisch. Sie beruht also auf einem gesetzlichen Verhalten, auf einem Entwickelungsgesetz. Dieses Entwickelungsgesetz lautet, dass die Kunst im Streben nach Illusion der Natur zunächst immer näher kommt, bis sie sie erreicht, um dann, wenn dies der Fall ist, von da an über das Ziel hinauszuschiessen. Diese Übertreibung nennen wir Manier, im Unterschied von Stil. Die höchste Stufe der Entwickelung ist immer die, wo einerseits der wahllose auf die Bedingungen des Materials keine Rücksicht nehmende Naturalismus überwunden ist, andererseits aber doch innerhalb der Grenzen des so entstandenen Stils die Formen der Natur möglichst angenähert werden, der Natur möglichst objektiv entsprechen. Man gehe sämtliche Blüteperioden der Kunst durch und man wird finden, dass sich dieses Kennzeichen auf sie anwenden lässt. Die Annäherung an die Natur, die sie zeigen, ist thatsächlich die grösste, die mit

Rücksicht auf die technischen Mittel und innerhalb der historischen Entwickelung der Kunst des betreffenden Volkes möglich war. Das was vorher liegt, ist für das Gefühl des späteren objektiven Beurteilers noch nicht ganz Natur, das was nachher folgt, ist nicht mehr ganz Natur. Die höchste Blüte ist immer nur ein Punkt der Entwickelung, liegt immer auf des Messers Schneide.

Genau ebenso verhält es sich mit der Geschichte des Reliefstils. Von dem streng flächenhaften Relief der Ägypter und älteren Griechen bis zu dem völlig malerischen Relief Ghibertis oder gar der Spätrenaissance und des Barock hat eine stufenweise Entwickelung stattgefunden, die immer mehr von der Flächenhaftigkeit zur räumlichen Illusion hinführte. Schon das griechische Relief des 5. Jahrhunderts, z. B. der Parthenonfries zeigt eine gewisse Tendenz zur Tiefenwirkung, indem z. B. eine kleine Zahl von Reitern schräg hintereinander dargestellt sind, freilich in einer Weise, dass dabei die Flächenhaftigkeit doch noch durch gleiche Erhebung aller Figuren über den Grund gewahrt bleibt. Im hellenistischen Relief finden wir schon landschaftliche Hintergründe, wenn auch mehr in andeutender als in räumlich realistischer Weise. Gleichzeitig und besonders später in der römischen Reliefplastik werden die Figuren durch verschiedene Relieferhebung in mehreren Gründen geordnet, so dass die Illusion eines Vor- und Zurücktretens entsteht. Der Abschluss der Entwickelung ist das völlig malerische Relief, dessen landschaftlicher oder architektonischer Hintergrund fast den Eindruck macht, als ob es sich um ein in die Plastik übersetztes Bild handelte, indem die weiter vortretenden Teile erhaben, die weiter zurücktretenden entsprechend der Entfernung vom Beschauer in allmählicher Abstufung flacher gehalten sind.

Hier ist es freilich sehr schwer den Punkt zu bezeichnen, der einerseits die grösste Annäherung an die Natur, andererseits die strengste Rücksichtnahme auf die technischen und dekorativen Bedingungen der Kunst darstellt. Die Entscheidung wird wesentlich von dem Zweck und der Beleuchtung des Reliefs abhängen, d. h. davon ob es mehr selbständig oder dekorativ wirken, mehr offenes oder geschlossenes Licht erhalten soll. Aber die Entwickelungsrichtung ist vollkommen klar: Sie geht auf Steigerung der Illusion, auf Annäherung an die Natur, d. h. an das räumliche Vorstellungsbild, das der Künstler von ihr hat. Der ältere strengere Reliefstil erstrebt keine realistische Raum-

wirkung, obwohl seine Urheber wie Phidias die Thatsache der Raumvertiefung sehr wohl kannten. Sie standen eben unter dem Einfluss einer strengeren Reliefanschauung, in die das räumliche perspektivische Problem überhaupt nicht aufgenommen war. Sie dachten gar nicht daran, dass man sich auch in dieser Technik die Aufgabe der Raumillusion stellen könne, folglich versuchten sie auch gar nicht sie zu lösen. Erst die späteren Künstler bemühten sich die Darstellungsmittel ihrer Kunst zu erweitern, der Natur auch von dieser Seite beizukommen.

Und dasselbe kann man bei allen Aufgaben der Bildhauerei nachweisen, bei der Behandlung der Haare, der Gewänder, der Muskeln u. s. w., bei der Gruppenkomposition, bei sitzenden, liegenden oder sonstwie bewegten oder nicht bewegten Figuren. Überall zeigt sich eine Entwickelung von der schematischen Typisierung und dekorativen Beschränkung zu freier lebendiger Naturauffassung, d. h. zu Steigerung der Illusion.

In der Malerei wollen wir der vergleichenden Betrachtung zwei Probleme zu Grunde legen, nämlich das der Vereinfachung und das der Raumillusion. Dass die Malerei in Bezug auf die Vereinfachung der Formen überhaupt eine Entwickelung durchgemacht hat, erklärt sich nur daraus, dass sie die Natur nicht genau so darstellen kann wie sie ist. Wenn der Maler überhaupt alle Blätter eines Baumes oder alle Haare eines Bartes darstellen könnte, so hätte die Malerei dies von einem bestimmten Zeitpunkte an jedenfalls gethan, und es liesse sich nicht absehen, wie darauf noch eine Entwickelung hätte folgen können. Da sie aber, um auf der Fläche überhaupt eine Wirkung hervorzubringen, abkürzen muss, und die verschiedenen Maler dieses Problem in ganz verschiedener Weise gelöst haben, so war die Möglichkeit einer Entwickelung gegeben, indem die eine Art der Abkürzung durch die andere abgelöst werden konnte.

Dies geschah aber keineswegs willkürlich, mit der blossen Absicht einer Anderslösung, sondern in ganz konsequenter Weise, mit der bewussten Absicht einer Besserlösung. Verfolgt man die Art, wie diese Aufgabe im Laufe der Zeit gelöst worden ist, von irgend einer früheren Kunststufe, z. B. der altniederländischen und deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, zu irgend einer späteren, z. B. der holländischen und spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, so kann man da wiederum einen stufenweisen Fortschritt nachweisen, nämlich den von peinlicher Sorgfalt der Ausführung zu grösserer

malerischer Freiheit. In den älteren Bildern haben die Figuren scharfe genaue Umrisse, glatte, fast emailartige Farbenflächen, feine mit dem spitzen Pinsel gezeichnete Haare und Blätter. Die Wirkung ist denn auch eine ängstliche, harte, flächenhafte. Es entsteht nicht die volle Raumillusion, nicht die Vorstellung einer freien lebendigen Bewegung, eines von Licht und Luft erfüllten Raumes, der die Gestalten umgiebt.

Diese Illusion haben nach langem stufenweisem Fortschritt verschiedener Generationen erst die Meister des 17. Jahrhunderts erreicht. Sie haben diejenige Breite der Behandlung, diejenige Auflösung der Konturen, diejenige Unterdrückung des Details ausgebildet, die in der Malerei notwendig ist, wenn die Illusion des Raumes, des Lichts, der Luft und der Bewegung entstehen soll. Dies ist ein absoluter Höhepunkt. Wenn man die Haarbehandlung des Velazquez mit der Dürers vergleicht, so handelt es sich bei jener durchaus nicht nur um eine verschiedene, sondern gleichzeitig um eine bessere Lösung. Velazquez weiss thatsächlich mit seiner weichen breiten Behandlung der Lichter und Reflexe die Illusion des seidenartigen glänzenden Haares viel besser zu erzeugen als Dürer, der sich doch die grösste Mühe mit der Wiedergabe jedes Härchens giebt. Natürlich schliessen wir daraus nicht mit der fanatischen Einseitigkeit eines Ruskin, dass Dürer ein schlechter Maler gewesen sei, sondern dass die malerische Anschauung in seiner Zeit noch nicht entwickelt genug gewesen sei, um die thatsächliche optische Wirkung der Natur hervorzubringen. Ferner geht daraus nicht hervor, dass Dürer gar keine illusionistische, sondern eine dekorative Absicht gehabt habe. Seine Absicht ging vielmehr auf dasselbe Ziel wie die des Velazquez, nämlich auf Illusion. Er konnte diese Illusion nur noch nicht in demselben Grade erreichen, weil damals die raffinierten Abweichungen von der Natur noch nicht ausgebildet waren, durch die die Malerei später die optische Wirkung der Natur künstlich hervorzubringen lernte.

Auch hier geht also die Entwickelung bis zur höchsten Blüte auf Steigerung der Illusion. Sie ist durchaus kein willkürlicher Zickzackkurs, sondern eine stetig aufsteigende Linie, die mit logischer Konsequenz zu dem erstrebten Ziele hinführt. Diese Entwickelung ist notwendig, weil das Illusionsprinzip gar nicht die objektive Übereinstimmung mit der Natur, sondern die Reproduktion ihres optischen Eindrucks fordert. Würde es die objektive Übereinstimmung fordern, so wäre in der Stufe Dürers das Ziel

erreicht gewesen. Denn die Natur war hier zwar abgekürzt, aber doch in ihren einzelnen Elementen möglichst genau reproduziert, so wie es eben nach der Seite der Genauigkeit überhaupt möglich war.

Dass die Absicht Dürers auf grösste Genauigkeit ging, sagt er selbst: „Und dass darnach ein jedlichs Glied sunderlich wohlbeträchtlich geschickt gemacht wirdet in den allerkleinsten Dingen als in den grössten . . . Und also fleissig soll die Stirn, Backen, Nasen, Augen, Mund und Kinn mit ihrem Ein- und Ausbiegen und sunderlichen Gestalten gezogen werden, auf dass das allermindst Dinglein nit hingelassen (zugelassen) werde, das da nit sunderlich fleissig wohlbetracht gemacht würde . . . Und diese Ding sollen auch im Werk (in dem Gemälde selbst, im Gegensatz zu den Studienzeichnungen, von denen vorher die Rede war) auf das Allerreinest und Fleissigst ausgemacht (vollendet) werden, und die allerkleinsten Runzelein und Ertlein (Eckchen) nit ausgelassen, so viel das möglich ist. Denn es gilt nit, dass man obenhin lauf und überrumpel ein Ding."

Es scheint, dass diese peinliche Nachahmung der Natur allen naturalistischen Kunstrichtungen zu Anfang eigen ist und dass sie erst allmählich einer freieren malerischen Behandlung Platz macht. Wenn man also irgend eine Entwickelungsphase als naturalistisch — im tadelnden Sinne — bezeichnen will, so kann man damit nur die Stufe van Eycks und Dürers meinen. Natürlich erklärt sich der Übergang von dieser zu der freieren breiteren Malweise nur aus der optischen Verfeinerung des menschlichen Sehorgans in der späteren Zeit. Die späteren Maler sahen die Natur nicht wie die früheren mit dem Verstande an, indem sie objektiv konstatierten, was in ihr vorhanden war, wie viel Blätter ein Baum, wie viel Haare ein Bart hatte, sondern indem sie sich klar machten, wie die Natur optisch wirkte und nun diese optische Wirkung in der Malerei zu reproduzieren suchten. Dass dies der höhere malerisch vollkommenere Standpunkt ist, leuchtet unmittelbar ein.

Auch in dieser Beziehung ist nun eine Übertreibung möglich. Es giebt einen Grad der Vereinfachung, der den optischen Eindruck der Natur schon nicht mehr hervorbringt, weil bei ihm die Formen so allgemein und roh dargestellt werden, dass sie einen nicht geradezu kurzsichtigen Beschauer überhaupt nicht in Illusion versetzen können. Es wären eine Menge Beispiele dafür aus der modernen dekorativ-primitivistischen Richtung der Malerei anzuführen.

Natürlich ist es schwer, genau den Punkt zu bezeichnen, wo diese Übertreibung anfängt. Ein abschliessendes Urteil darüber wird erst die Zukunft fällen können. Aber dass eine Übertreibung hier ebenso wie in den anderen Fällen eingetreten ist, kann nicht bezweifelt werden. Und ebensowenig kann bezweifelt werden, dass auch diese Übertreibung sich nur aus dem Illusionsprinzip erklären lässt, nämlich aus der manieristischen Forzierung der früher beschriebenen Vereinfachungen, die um der optischen Wirkung willen vorgenommen werden müssen. Wenn unsere modernen Maler diese Vereinfachung dem Naturalismus entgegensetzen, so ist das nur unter der Voraussetzung richtig, dass sie unter Naturalismus die peinliche Wiedergabe der Natur im Sinne van Eycks und Dürers verstehen. In gewisser Weise liesse sich dies auch wohl rechtfertigen. Denn diese Genauigkeit der Ausführung beruht ja auf dem Irrtum, dass die Malerei die Natur überhaupt genau, gewissermassen mit objektiver Exaktheit wiedergeben könne, und gerade dieser Irrtum bildet einen Teil der naturalistischen Theorie. Aber man muss dabei immer festhalten, dass auch diese ältere peinlich detaillierende Kunst die Natur thatsächlich gar nicht genau wiedergiebt, sondern abkürzt, nur in anderer weniger wirksamer Weise.

Deshalb hat man aber noch kein Recht, die abkürzende spätere Weise als spezifisch dekorativ zu bezeichnen, ebensowenig wie man ein Recht hat, Dürern bei seiner detaillierenden Behandlung dekorative Absichten unterzulegen. Die Absicht geht vielmehr beide Male auf Illusion. Nur sahen die Meister des 17. Jahrhunderts ein, dass ihre Vorgänger auf dem falschen Wege gewesen waren, dass nicht die genaue Ausführung, sondern eine gewisse Abkürzung die Garantie für eine starke Illusion bietet. Sie empfanden offenbar die illusionsstörenden Momente der Malerei, die Flächenhaftigkeit, das Kleben der Umrisse am Grunde, die „harte, scharfe“ Manier so störend, dass es ihnen ein Bedürfnis war, durch ihre Zurückdrängung die Illusion zu steigern. Und das thaten sie durch eine Verringerung der Genauigkeit der Ausführung, die scheinbar ein Rückschritt, in Wirklichkeit aber ein Fortschritt im optischen Sinne war.

Dieser Wandel scheint in der Geschichte der Malerei von typischer Bedeutung zu sein. Auch von den älteren griechischen Malern wird erzählt, dass sie ihre Bilder sehr sorgfältig ausgeführt hätten. Erst in der alexandrinischen Zeit scheint sich die Überzeugung von der Notwendigkeit einer freien malerischen Technik

Bahn gebrochen zu haben. Wenigstens heisst es von Apelles, er habe seinen Zeitgenossen Protogenes in allem bewundert bis auf eines, nämlich die allzusorgfältige Ausführung. Er, Apelles, sei seinem Nebenbuhler darin überlegen, dass er zur rechten Zeit die Hand vom Bilde wegzunehmen wisse. Denn eine zu sorgfältige Ausführung schade der Wirkung. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade die alexandrinische Zeit, in der sich diese Erkenntnis durchsetzte, nach dem Urteil der Alten als die höchste Blütezeit der Malerei galt.

In Italien beginnt diese Entwickelung schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenigstens kann man in diesem Sinne das sfumato des Leonardo deuten, das den Zweck hatte, der harten und trockenen Manier, den schneidenden Umrissen der Quattrocentisten ein Ende zu machen. Hollanda, Dolce und Vasari sind vollkommen einig darüber, dass eine gewisse Leichtigkeit der Mache zur Wirkung eines Bildes dazugehöre. Man solle, so meinten sie, bei der Ausführung zwar die grösste Sorgfalt anwenden, aber doch den Pinsel so führen, dass das Bild leicht und mühelos entstanden zu sein scheine. Die konsequente Ausbildung dieses Prinzips bringt aber erst das 17. Jahrhundert. Deshalb bezeichnen wir eben Rubens und Frans Hals, Rembrandt, Velazquez u. s. w. als die klassischen Meister des malerischen Stils.

Nehmen wir zwei andere malerische Probleme, das der Perspektive und das des Helldunkels. Beide dienen bekanntlich als Hauptmittel, die Flächenhaftigkeit zu überwinden. Man braucht nur eine grössere Zahl von Bildern aus der Zeit vom 14. bis 17. Jahrhundert, auf denen architektonische Zuthaten, räumliche Vertiefungen, perspektivische Hintergründe u. s. w. dargestellt sind, in historischer Reihenfolge nebeneinanderzuhalten, um sich zu überzeugen, dass auch hier die Entwickelung eine vollkommen zielbewusste und konsequente gewesen ist. Von der andeutenden Perspektive Giottos, dessen Gebäude für die Menschen, die sich in ihnen bewegen, viel zu klein und mit ziemlich willkürlichen lediglich andeutenden Verkürzungen dargestellt sind, zu den bedeutend realistischeren aber auch noch nicht ins richtige Verhältnis gesetzten Interieurs des J. van Eyck, von da zu Masaccio, Paolo Uccello, Mantegna und Piero della Francesca, die den Raum vermittelst genauer perspektivischer Konstruktion schon ganz überzeugend darzustellen wissen, weiter zu Raffaels Schule von Athen, endlich zu den schwierigen perspektivischen Kunststücken Correggios und Giulio Romanos, zuletzt zu den spielerischen Übertreibungen der

Dekorationsmaler des Jesuitenstils haben wir eine kontinuierliche Reihe von Lösungen des Problems, die bis zur Blütezeit der Natur stetig näher kommen, von da an durch Übertreibungen und manieristische Weiterbildungen desselben Prinzips über sie hinausschiessen. Hier kann man ja rein mathematisch, durch einfaches Nachkonstruieren, beweisen, dass die Blütezeit in Bezug auf Richtigkeit einen Höhepunkt darstellt, dass man vorher die volle Illusion der Natur nicht erzeugen konnte, weil man perspektivisch noch nicht richtig, nachher, weil man zu richtig, d. h. gesucht exakt, wissenschaftlich manieriert konstruierte. Dabei ist es für die Blütezeit ganz einerlei, ob die Perspektive wirklich konstruiert oder nur nach dem Gefühl entworfen war. Die volle Wirkung konnte eben nur erzielt werden, wenn der Erfolg der Natur entsprach. Und welche Bilder das thun, können wir in diesem Falle ganz genau sagen. Dabei weiss ich wohl, dass man, um eine volle Wirkung zu erzielen, auch einmal von der genauen Perspektive abgehen darf oder muss. Aber darum handelt es sich in den Perioden, die der Blütezeit vorangehen, nicht, sondern vielmehr um einfaches Nichtwissen und Nichtkönnen. Es wäre sehr verkehrt zu glauben, Giotto habe absichtlich auf eine richtige Perspektive verzichtet, weil er sich gesagt hätte, darauf komme es in der Malerei nicht an, eine realistische Durchführung in dieser Beziehung könne die ideale oder dekorative Wirkung nur schädigen. Man muss von der ganzen späteren Entwickelung nichts wissen, keine Ahnung davon haben, wie die Meister der Renaissance nach der Beherrschung des Raumproblems gerungen haben, wenn man dem grossen Bahnbrecher einen solchen Unsinn zutrauen will.

Und Hand in Hand mit der Ausbildung der perspektivischen Illusion geht die des Helldunkels, die denselben Zweck hat, die Fläche zu überwinden, die Vorstellung der räumlichen Vertiefung zu erzeugen. Man halte eine burgundische Miniatur des 14. Jahrhunderts neben das Doppelporträt des Ehepaares Arnolfini von van Eyck, dieses wiederum neben Rembrandts Nachtwache oder ein Interieur von Pieter de Hooch oder Jan Vermeer von Delft, und man wird sich sofort überzeugen, dass die Entwickelung der Malerei nicht vom stillosen Naturalismus zur dekorativen flächenhaften Auffassung, sondern umgekehrt von der Fläche zum Raume, von der Dekoration zur Illusion geht. Und auch hier können wir aus den schriftlichen Quellen ganz genau nachweisen, dass den Zeitgenossen der einzelnen Meister die Stufe, die sie in der Beherrschung des

Raum- und Lichtproblems erreicht hatten, als die schlechthin höchste galt. Daher die begeisterten Aussprüche über die täuschenden Effekte der Malerei eines Giotto und van Eyck, trotz aller Fehler, die ihrer Gefühlsperspektive noch anhaften und die natürlich uns, die wir auf dem Standpunkt einer entwickelten perspektivischen Anschauung stehen, nicht entgehen können.

Daraus ergiebt sich aber, dass es sich auch hier bei den einzelnen Stadien dieser Entwickelung keineswegs um völlig neue Ideen, um irgend eine beliebige, dem Subjektivismus des Künstlers entspringende „Anderslösung" handelt, sondern vielmehr um eine konsequente Weiterbildung eines im Wesen der Malerei liegenden Prinzips, nämlich des Prinzips, mit der Flächendarstellung räumliche Illusion zu erzeugen. Die Überlegenheit der Meister der Blütezeit über ihre Vorgänger in allen diesen Dingen beruht nicht darauf, dass sie grosse Persönlichkeiten waren — denn die gab es auch unter den früheren —, noch auch darauf, dass sie die Natur verschönerten oder im Sinne der Antike umbildeten oder dass sie die Entdeckung gemacht hatten, die Malerei sei eigentlich eine dekorative Kunst, sondern dass sie ein im Wesen ihrer Kunst liegendes Problem, dessen Lösung von allen ihren Vorgängern erstrebt aber nicht erreicht war, seiner definitiven Lösung zugeführt und somit das Ideal der Kunst ihrer Zeit erfüllt haben. Deshalb heissen sie ja eben klassische Meister, denn was in dieser Richtung nach ihnen kommt, ist entweder ihnen abgelernt oder Übertreibung und Manier.

Das ist es, was ich unter gesetzmässiger kunsthistorischer Entwickelung verstehe, nicht ein planloses Umhertasten bald hierhin, bald dorthin, sondern ein aus dem Wesen der Kunst, d. h. aus dem Bedürfnis nach Illusion hervorwachsender stetiger Wandel der Formensprache.

Noch ein Beispiel aus der Geschichte des Holzschnitts. Diese Technik, die von Anfang an als Surrogat für die Federzeichnung und die Miniaturmalerei galt, hat, seitdem sie überhaupt erfunden war, immer danach gestrebt, die Darstellungsmittel der Zeichnung und Malerei, soweit es ihr überhaupt möglich war, nachzuahmen. Natürlich hätte sie das nicht gethan, wenn sie nicht ebenso wie die Malerei nach Illusion gestrebt hätte. Diesem Streben widersetzten sich aber von Anfang an die illusionsstörenden Elemente der Technik. In dem linearen Stil, der sich aus der Nachahmung der Federzeichnung und den zuerst angewendeten Materialien, Lang-

holz und Schneidemesser ergab, lag ein illusionsstörendes Moment, das zu überwinden zunächst ganz ausserhalb der Absicht der Holzschneider lag. Man konnte sich ja schliesslich auch angesichts dieser linearen, d. h. also abgekürzten und schematisierenden Darstellung in Illusion versetzen. Ist doch die Illusion überhaupt ein Weiterspinnen andeutender Formen in der Phantasie.

Die Folge dieser linearen Technik war nun eine dekorative Wirkung. Die lineare Darstellungsweise des Holzschnittes wirkt mit der ebenfalls linearen Form der Lettern zusammen zu einem einheitlichen Ganzen, das, wie sich nicht leugnen lässt, einen hohen dekorativen Reiz hat. Es ist nun psychologisch ganz natürlich, dass wir, die wir auf einer entwickelteren Stufe der Naturauffassung und Technik stehen, diesem alten Buchschmuck gegenüber unsere Bewunderung vorwiegend auf diese dekorative Schönheit richten. Denn die Art von Naturnachahmung, die sich in diesen Holzschnitten verrät, entspricht ja unserem modernen ästhetischen Bedürfnis nicht.

Wenn man daraus nun aber schliesst, dass auch die Urheber dieser Holzschnittillustrationen vorzugsweise nach dieser dekorativen Wirkung gestrebt hätten, dass ihnen die Naturwahrheit ganz Nebensache gewesen sei, so ist das offenbar falsch. Denn das, was wir heutzutage als dekorative Schönheit empfinden, war ja die einfache Folge der beschränkten linearen Technik. Es ist absolut nicht einzusehen, wie man mit dieser Technik überhaupt eine andere als dekorative Wirkung hätte hervorbringen können. Denn der Holzschnitt war ja nicht nur materiell an die Fläche gebunden, sondern er hatte durch seine lineare Ausführung noch einen besonders flächenhaften Charakter. Das Dekorative war hier eben das Flächenhafte, und es ist ganz natürlich, dass man dabei nach einer möglichst gleichmässigen Ausfüllung der Fläche und nach einer möglichst einheitlichen Wirkung von Satz und Illustration strebte. Und als man das Richtige einmal gefunden hatte, machte man aus der Not eine Tugend, bildete die dekorative Seite besonders aus.

Was man aber in erster Linie wollte, auch mit den ältesten Holzschnitten schon wollte, war die Naturwahrheit, d. h. eine innerhalb der Grenzen der Technik möglichst starke Illusion. Das wird nicht nur durch gleichzeitige Äusserungen über die Naturwahrheit z. B. Dürerscher Holzschnitte, sondern auch durch die weitere Entwickelung des Holzschnitts bewiesen. Diese Entwickelung geht nämlich nicht auf Steigerung der dekorativen

Wirkung, sondern wie die der Malerei auf Steigerung der Illusion. Am dekorativsten sind jedenfalls die aus einfachen Umrissen bestehenden Inkunabeln und Holzschnittillustrationen der ältesten Zeit, besonders wenn sie noch, was zwar nicht überall der Fall ist, aber überall als Ideal vorausgesetzt werden muss, koloriert waren. Dabei blieb man aber nicht stehen, sondern ging dann bald zur Herstellung der Schatten durch Schraffierung über. Zuerst gab man eine einfache Parallelschraffierung mit kurzen Strichen, dann eine solche mit gekreuzten Strichlagen. Auch hierbei war das massgebende Vorbild die Zeichnung, d. h. die Rohrfederzeichnung.

Man kann nun genau verfolgen, wie sich die Technik immer mehr in der Richtung auf die Naturwahrheit entwickelt. Die Linien werden immer feiner, biegen sich und schmiegen sich den Formen immer mehr an, um die Illusion der plastischen Rundung hervorzubringen. Dann wird der Helldunkel- und Farbenholzschnitt ausgebildet, der wiederum keinen anderen Zweck hat als den, bestimmte Zeichen- oder Malweisen wie das Aquarell in die graphische Kunst zu übertragen, d. h. mit anderen Worten dieselbe Illusionswirkung wie diese zu erzielen. Natürlich wirkt auch er noch flächenhaft, aber nicht weil man diese Flächenhaftigkeit beabsichtigt hätte, sondern weil man die Farben mit den verschiedenen Platten nicht anders als flächenhaft auf das Papier bringen konnte. Je mehr Platten, desto runder wurden die Formen, desto besser konnte man die Illusion der Raumvertiefung erzeugen. Aber die Platten waren teuer, deshalb konnte man hier nicht weiter als bis zu einem bestimmten Punkte gehen. Es ist bekannt, wie dann in unserem Jahrhundert durch die Benutzung des Stichels und des Hirnholzes der malerische Tonschnitt entwickelt wurde, dessen Technik eine Nachahmung getuschter Zeichnungen oder geradezu farbiger Gemälde ist, der also wiederum die höchste Illusion anstrebt.

In dieser Aufeinanderfolge der Techniken, von der die spätere immer die frühere an Naturwahrheit überbietet, spricht sich die Tendenz der Entwickelung deutlich aus. Es ist vollkommen undenkbar, dass sie überhaupt erfolgt wäre, wenn nicht von Anfang an die Absicht der Naturwahrheit das massgebende Prinzip auch bei den graphischen Künsten gewesen wäre. Die ältesten Holzschnittillustrationen wirken nicht deshalb flächenhaft, weil ihre Urheber sich bemüht hätten, aus dekorativen Gründen eine flächenhafte Wirkung hervorzubringen, sondern weil sie mit ihrer beschränkten Technik

die Natur in ihrer räumlichen Vertiefung nun einmal nicht darstellen konnten. Je mehr sie durch Ausbildung der Technik in Stand gesetzt wurden, der Natur näher zu kommen, um so mehr suchten sie ihr auch näher zu kommen. Und ebenso wie innerhalb der linearen Technik Dürer einen Höhepunkt darstellt, kann man innerhalb der malerischen Tendenzen derselben Technik den Tonschnitt des 19. Jahrhunderts als den Höhepunkt der Entwickelung bezeichnen. Dieser ist durchaus nicht, wie unsere modernen Heisssporne wollen, eine stilistische Verirrung, ein Symptom des Verfalls, sondern die folgerichtige Konsequenz der von Anbeginn herrschenden Entwickelungstendenz.

Dies bringt mich auf eine sehr wichtige Frage, die bei früheren Gelegenheiten nur gestreift werden konnte, nämlich das Verhältnis zwischen Illusion und Technik. Man kann leicht die Beobachtung machen, dass der Fortschritt der Kunst in der Richtung auf die Natur fast immer auch mit einem Fortschritt in der Technik, mit irgend einer technischen Erfindung verbunden ist. So hing der Aufschwung der griechischen Plastik eng mit der Erfindung des Lötens durch Glaukos, des Bronzegusses durch Rhoikos und Theodoros, des Langbohrers durch Kallimachos zusammen. So trat gleichzeitig mit dem Realismus der van Eyck die Erfindung oder besser gesagt die technische Weiterbildung der Öltechnik ein, und der Übergang von dem linearen Faksimileschnitt zum Tonschnitt war begleitet von einem Übergang vom Langholz zum Hirnholz und vom Schneidemesser zum Grabstichel.

Die materialistische Kunstauffassung hat nun vielfach die Erfindung dieser Techniken als das treibende Motiv für die Entstehung der Kunstformen angesehen, die realistische Entwickelung als eine Folge dieser technischen Erfindungen hinstellen wollen. Die Illusionsästhetik führt demgegenüber die neuen Stilformen immer auf rein ästhetische Ursachen, d. h. auf das Illusionsbedürfnis zurück und fasst die Verbesserungen der Technik nur als Folgeerscheinungen des gesteigerten Illusionsbedürfnisses auf. Nach ihr ist der Aufschwung der griechischen Plastik nicht durch die Erfindung des Gusses und Langbohrers verursacht worden, sondern diese war erst eine Folge des plastischen Aufschwungs, der seinerseits aus dem gesteigerten Illusionsbedürfnis hervorging. Nach ihr hat nicht die Erfindung der Ölmalerei den realistischen Realismus der van Eyck hervorgebracht, sondern umgekehrt die malerischen Ansprüche, die man im 15. Jahrhundert infolge des gesteigerten

Illusionsbedürfnisses an die Malerei stellte, haben zur technischen Verbesserung und künstlerischen Ausnutzung einer schon längst bekannten Technik geführt u. s. w.

Natürlich wird eine solche technische Verbesserung, wenn sie einmal gemacht ist, umgekehrt auch eine Steigerung des Illusionsbedürfnisses zur Folge haben. Je mehr ein Künstler infolge glücklicher Erfindungen in einer Technik ausdrücken kann, um so mehr wird er auch in ihr ausdrücken wollen. Ist er doch dadurch in den Stand gesetzt, die Natur freier auszuwählen, weniger an ihr verändern zu müssen, wenn er sie in die Kunst übertragen will. Und diese Freiheit wird er sich natürlich zu Nutze machen.

Dafür ein Beispiel aus der modernen Malerei. Früher galt es als selbstverständlich, dass man die Figuren eines Bildes von vorn und von oben, meistens schräg von oben, beleuchtete. Denn bei dieser Beleuchtung war es am leichtesten, den Gegensatz zwischen Licht und Schatten zu erzeugen, den man brauchte, um die Figuren plastisch hervortreten zu lassen, die Flächenhaftigkeit der Technik zu überwinden. Die modernen Maler gehen sehr häufig von dieser Regel ab und stellen ihre Figuren von hinten beleuchtet dar, etwa so dass sie sich von einem im Hintergrund befindlichen Fenster abheben. An sich ist das durchaus nicht unberechtigt, wenn sie nur im stande sind, trotzdem die Illusion der plastischen Rundung und des Raumes zu erzeugen. Das Mittel dazu ist eine gesteigerte Technik, die sie befähigt selbst im Schatten durch Anbringung zahlreicher verschiedener Töne, durch Halbschatten, Reflexe, durch feinste Beobachtung des Helldunkels die Illusion der plastischen Rundung zu erzeugen. Wer diese Technik nicht hat, die verschiedenen Farbenvaleurs nicht bis in die feinsten Nüancen wiederzugeben im stande ist, soll eben seine Figuren nicht in dieser Weise beleuchten. Das Recht dies zu thun ist also eine Machtfrage. Und es ist charakteristisch, dass immer die spätere Entwickelung durch die Verbesserung der Technik und die Steigerung der künstlerischen Mittel mehr zur Lösung neuer Probleme befähigt ist als die frühere. So wird das Darstellungsgebiet der Kunst erweitert, der Künstler in den Stand gesetzt, Dinge darzustellen, an deren Wiedergabe er sich früher nicht gewagt, ja an die er vielleicht nicht einmal gedacht hatte.

Genau dieselbe Entwickelung finden wir auch in den anderen Künsten. Dass die Schauspielkunst sich in der Richtung auf den Realismus entwickelt hat, ist allgemein bekannt. Man verlangt

heutzutage wenigstens bei einem realistischen Drama eine durchaus realistische schauspielerische Wiedergabe, während die Aufführung klassischer Dramen unter Umständen eine gewisse Mässigung des Realismus erforderlich macht, wenn die Einheit des Stils gewahrt bleiben soll. Können wir auch über das Spiel der ersten Darsteller sophokleischer Dramen und Shakespeares nicht mehr aus eigener Anschauung urteilen, so ist es doch nach allen Analogien sehr wahrscheinlich, dass es weniger realistisch war als das der Mitterwurzer, Sarah Bernhard und Duse, dass sich also der Realismus hier erst allmählich zu der Stufe entwickelt hat, die wir jetzt als selbstverständlich auffassen. Dabei wissen wir doch z. B. von Shakespeare (s. oben I. 224), dass er vom Schauspieler ein realistisches Spiel forderte. Wir dürfen daraus schliessen, dass auch hier die Intention zu allen Zeiten auf den Realismus ging, dass aber trotzdem im Laufe der Entwickelung eine Steigerung in der Richtung auf die Naturwahrheit stattgefunden hat.

Diese Steigerung hing nun auch hier mit einer Steigerung der technischen Darstellungsmittel zusammen. Der antike Schauspieler, der in dem grossen unter freiem Himmel liegenden Theater, mit der Maske vor dem Gesicht seine Worte langsam, vielleicht mehr singend als sprechend ertönen liess, musste die Sprache des Lebens ganz bedeutend verändern, wenn er sich überhaupt verständlich machen wollte. Seine Bewegungen mussten viel langsamer und eindrucksvoller sein als die wirklichen, was noch durch äussere Mittel wie den Kothurn gesteigert wurde. Die Maske verbot so wie so jede Wirkung durch mimischen Ausdruck, und dieser wäre ja auch ohne sie bei der Entfernung nicht erkannt worden.

Von da bis zum modernen intimen Theater, das die Dichter unserer jüngsten Generation ersehnen und zum Teil schon in die That übersetzt haben, hat eine kontinuierliche Entwickelung stattgefunden, die vom strengen konventionellen Stil zur natürlicheren Darstellung des Lebens hinüberführt. Dass dies, rein objektiv betrachtet, ein künstlerischer Fortschritt ist, leuchtet ohne weiteres ein. Wir würden heutzutage fraglos jedem bedeutenderen modernen Schauspieler im Vergleich mit einem antiken, der etwa wiederauferstände und sich bei uns produzierte, die Palme reichen.

Dieser Fortschritt war nun wiederum nicht ohne gewisse Verbesserungen der schauspielerischen Technik möglich. Dazu gehörten nicht nur die technischen Vorteile, die das geschlossene gut akustische moderne Theater bietet, sondern vor allen Dingen

die sprachliche Schulung der Schauspieler selbst. Je deutlicher ein Schauspieler spricht, je mehr er sich auch beim raschen und leisen Sprechen verständlich machen kann, um so mehr darf er rasch und leise sprechen. Und während es früher, eben aus Gründen der Deutlichkeit, als allgemeine Regel galt, dass er niemals dem Publikum den Rücken drehen, ja nicht einmal schräg in die Szene hineinsprechen dürfe, thun unsere besseren Schauspieler dies jetzt sehr häufig. Sie können es, weil sie die Technik des Sprechens so ausgebildet haben, dass sie doch verstanden werden. Dadurch wird ein neuer realistischer Schauspielstil begründet, der die Nachahmungsmöglichkeiten der Natur erweitert, indem man mit ihm mehr und mehrerlei darstellen kann als mit dem früheren idealisierenden Stil. Anwenden darf ihn natürlich nur der, der die Technik so beherrscht, dass die Deutlichkeit seines Spiels nicht darunter leidet.

Dass unsere dramatische und epische Poesie im Laufe der Zeit eine realistische Entwickelung durchgemacht hat, weiss jedes Kind. Dumme Leute jammern darüber und wünschen die Zeiten zurück, wo man Epen im Hexameter und Dramen im Alexandriner und fünffüssigen Jambus schrieb. Als ob das Wesen der Poesie in solchen Formen bestände! Leute, die historisch zu denken gewohnt sind, sagen sich, dass die gebundene Form in das Drama und Epos nur durch die Verbindung mit der Musik und dem Tanz hineingekommen ist und dass die allmähliche Loslösung von ihr ein ganz natürlicher Prozess ist, der sich einerseits daraus erklärt, dass diese Verbindung mit den anderen Künsten aufgehört hat, andererseits daraus, dass das Streben nach Illusion übermächtig geworden ist und den Dichter zur Sprache des Lebens hindrängt. Auch in der Auffassung der Charaktere ist die Poesie immer realistischer geworden. Der alte Stil verlangte, dass nur scharf ausgeprägte, entweder ganz gute oder ganz schlechte Charaktere auf die Bühne gebracht wurden. Der neue Stil schildert die Charaktere genau so schwankend und zusammengesetzt, wie sie in Wirklichkeit sind. Und er darf es, wenn er nur die technischen Mittel der Schilderung besitzt, die ihm erlauben auch damit Illusion zu erzeugen. Charaktere wie Hjalmar Ekdal oder Johannes Vockerath hätte das ältere Drama niemals auf die Bühne zu bringen gewagt. Der Realismus hat also mit ihrer Schilderung thatsächlich das Darstellungsgebiet der Poesie erweitert, der Dichtkunst neue Gebiete erobert — wobei dahingestellt bleiben mag, ob die Schilderung

dieser komplizierten Charaktere schon in jeder Beziehung gelungen ist, d. h. ob sie dramatisch wirkt.

Bei den nichtnachahmenden Künsten findet die Entwickelung natürlich nicht in der Richtung auf die Naturnachahmung, sondern in der auf die Illusion überhaupt, sei es nun Bewegungs-, Kraft- oder Stimmungsillusion statt. Wenn die Architektur eine Kunst der Bewegungs- oder organischen Kraftillusion ist, so muss sich auch ihre Entwickelung in der Richtung vollziehen, die durch die Steigerung der Bewegungs- und Kraftillusion bezeichnet wird. Das ist nun in der That der Fall. Die römische Baukunst mit ihren Gewölbekonstruktionen und ihrer reichen plastischen Gliederung erzeugt eine grössere Bewegungsillusion als der griechische Tempel mit seiner horizontalen Balkendecke und seinen glatten Mauern, das mittelalterliche Rippengewölbe ist bewegter und bringt die Illusion des organischen Wachstums in höherem Masse hervor als das römische Kreuzgewölbe. Die gotische mit Strebepfeilern verstärkte Mauer wächst für die Vorstellung entschiedener empor als die glatte oder höchstens von Lisenen belebte romanische. Der gotische Spitzbogen ist bewegter als der romanische Rundbogen, und die Entwickelung vom Rundbogengewölbe zum Spitzbogengewölbe ist abgesehen von rein praktischen Erwägungen, die sich auf die grössere stereometrische Elastizität des Spitzbogens beziehen, gewiss in erster Linie dem Streben nach stärkerem Bewegungsausdruck zuzuschreiben. Die zunehmende Gliederung der Pfeiler und Säulen mit Diensten, die sich in den Rippen des Gewölbes fortsetzen, beruht durchaus nicht auf technischen Gründen, sondern lediglich auf ästhetischen Bedürfnissen.

So kann man fast die ganze Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst aus dem Bedürfnis nach Kraft- und Bewegungsillusion erklären. Dieses Bedürfnis findet seinen höchsten Ausdruck in den gebogenen teilweise naturalistischen Formen der Spätgotik, die schon geradezu barocke Formen annehmen. Schliesslich bricht die Entwickelung, da sie nicht mehr weitergehen kann, plötzlich ab und es erfolgt in der Renaissance eine Reaktion, die sich in die Form eines Zurückgreifens auf ältere weniger bewegte Formen kleidet. Und nunmehr beginnt die Entwickelung von neuem. Der Übergang von der mageren spielerisch verzierenden Frührenaissance zur vollen und plastischen Hochrenaissance, von dieser zu der reichen und üppigen Spätrenaissance, endlich zum lebhaft bewegten und gebogenen Barock und Rokoko ist eine fortlaufende

Entwickelung im Sinne der Kraft- und Bewegungsillusion. Diese ganze Entwickelung wäre nicht zu verstehen, wenn man nicht schon bei ihrem Beginn das Streben nach Bewegungsillusion voraussetzen müsste, und wenn man nicht annehmen dürfte, dass dieses Streben bei jeder weiteren Phase der Entwickelung lebendig gewesen wäre. Man könnte aus der Geschichte der Baukunst allein das Illusionsprinzip erschliessen, so klar liegen hier die Verhältnisse.

Dass die moderne Musik, rein objektiv betrachtet, nach stärkerem Gefühlsausdruck strebt als die klassische, kann nicht wohl bezweifelt werden. Aber ebenso sicher ist es, dass schon die klassischen Komponisten nach Gefühls- und Stimmungsillusion gestrebt haben. Der formale Charakter der Bachschen Musik darf uns, wie schon früher ausgeführt, nicht dazu verführen, dem Komponisten die Intention des Gefühlsausdrucks abzusprechen. Andererseits wird aber kein Mensch leugnen, dass Mozart, besonders als dramatischer Komponist, mit stärkeren Mitteln auf Gefühl und Stimmung hinarbeitet als Bach, Beethoven mit stärkeren als Mozart, Weber mit stärkeren als Beethoven, Wagner mit stärkeren als Weber. Auch diese Entwickelung wäre ganz unmöglich gewesen, wenn das Streben nach Stimmungsillusion nicht von vornherein in der Musik gelegen hätte, ja geradezu ihr Wesen ausmachte.

Psychologisch müssen wir uns diesen Entwickelungsprozess folgendermassen vorstellen. Wir nehmen an, es hätte sich in irgend einer Kunst, unter den Einflüssen, die wir früher als massgebend kennen gelernt haben, ein Stil gebildet, der von den zeitgenössischen Gliedern einer Nation als höchste Verkörperung ihrer künstlerischen Bestrebungen anerkannt würde. Diese Anerkennung hätte ihren Grund darin, dass alle diese Menschen durch die Werke dieses Stils in Illusion versetzt würden. Sie hätten sich eben derart an die Kunstformen dieses Stils gewöhnt, dass sie die mit ihm zusammenhängenden illusionsstörenden Momente als selbstverständlich mit in Kauf nehmen und sich den vorgestellten Anschauungen und Gefühlen gerade so weit hingeben würden, wie es der Unterschied von Schein und Wirklichkeit voraussetzt.

Das geht nun eine Zeit lang so fort, und zwar mit einer Steigerung der Lust bis zu einem gewissen Punkte. Nun lehrt aber ein bekanntes psychologisches Gesetz, dass der Mensch bestimmte Reize nur eine beschränkte Zeit geniessen kann, dass er aber nach längerer Fortsetzung des Genusses ermüdet. Dies gilt natürlich

auch von dem Illusionsreiz, der den Organismus des Menschen, wie wir annehmen müssen, auf die Dauer ebenfalls ziemlich stark in Anspruch nimmt. Sobald dieses Stadium für eine Mehrzahl von Menschen erreicht ist, reden wir von Tradition oder Konvention. Man empfindet dann den bis dahin bewunderten Stil als konventionell. Seine Abweichungen von der Natur, seine illusionsstörenden Momente drängen sich für unser Gefühl ungebührlich vor, die fortwährende Wiederholung derselben Formen langweilt uns, wir werden durch sie nicht mehr in Illusion versetzt.

Dadurch entsteht nun der Trieb, die konventionellen Formen zu verändern, einen neuen Stil auszubilden. Dieser Trieb führt nun nicht zu einem ganz willkürlichen rein individuellen Formensystem, sondern vielmehr zu einer Weiterentwickelung der Formen in derselben Richtung, in der sie sich bis dahin entwickelt hatten. Man sucht das, was bis dahin geleistet ist, zu überbieten, einen illusionskräftigeren Stil auszubilden. Sind die Bewegungen, die der frühere Stil wählte, lebhaft, so werden die, die der neue Stil wählt, lebhafter sein, ist der Gefühlsausdruck, den der ältere Stil zu geben gewohnt war, stark, so wird der, den der neue gibt, stärker sein u. s. w. Offenbar ist dies die gesunde normale Entwickelung, diejenige, die im Wesen der Kunst begründet ist.

Es ist nun sehr wichtig, sich klar zu machen, dass das Bedürfnis nach einem solchen Wechsel zuerst von den Künstlern empfunden werden muss. Denn diese haben am meisten Kunst genossen und sind durch diese ausgedehnte rezeptive, ausserdem durch ihre produktive Thätigkeit natürlich mehr abgestumpft als alle anderen Menschen. Daher der Hass der meisten jüngeren Künstler gegen die Meister der unmittelbar voraufgehenden Generation. Sie fühlen eben, dass sie durch deren Werke nicht mehr in Illusion versetzt werden und machen sich nicht klar, dass diese mit ihren Werken ihre Zeitgenossen sehr wohl in Illusion versetzt haben. Daher auch die so oft gemachte Erfahrung, dass die Künstler dem Publikum mit ihrem Geschmack, ihrer Naturanschauung voraneilen. Die meisten ihrer Zeitgenossen werden dann in derselben Zeit noch vollkommen von dem Stil in Illusion versetzt, den sie selbst längst als konventionell empfinden und deshalb nicht mehr schätzen können. Für diese Mehrzahl ist dann diese Kunst thatsächlich noch gar nicht konventionell, sie brauchen also auch noch keine neue Kunst.

Beide haben natürlich von ihrem Standpunkt aus recht. Und es kommt nur darauf an, dass sie ihren gegenseitigen Standpunkt verstehen lernen, dann wird die Entwickelung eine wesentlich gesundere sein als jetzt, wo der Künstler dem Laien vorwirft, dass er die neue Kunst aus Dummheit oder Bosheit nicht anerkenne, während der Laie behauptet, dass der Künstler von einer ganz ungerechtfertigten Neuerungssucht besessen sei, dass er in der Darstellung des Unbedeutenden und Hässlichen sein eigentliches Ziel erkenne. Bei jeder neuen Entwickelung geht der Künstler voran. Das Publikum folgt, zuweilen erst sehr langsam nach. Es wird sich empfehlen, diesen natürlichen Prozess möglichst ungehindert und ohne die obligate Polemik sich vollziehen zu lassen.

Die weitere Entwickelung erfolgt nun in der Weise, dass die Künstler, die mit ihrem Illusionsbedürfnis den Laien voran sind, eine neue Kunst schaffen, die stärkere illusionserregende Momente aufweist als die vorhergehende. Natürlich, denn die Entwickelung geht ja auf Steigerung der Illusion. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob die neue Kunst eine stärkere Illusion erzeugte als die alte. Sie erzeugt vielmehr eine Illusion von derselben Stärke. Aber sie muss sich dazu stärkerer Mittel bedienen, da die bisherigen Mittel ihren Schöpfern infolge ihrer eigenen Abstumpfung nicht mehr genügen.

Das kann man besonders deutlich an der Geschichte der Landschaftsmalerei erkennen. Es ist kein Zweifel, dass Gaspard Poussin und Claude Lorrain, als sie ihren idealen Landschaftsstil ausbildeten, damit die Absicht hatten eine lebendige Naturvorstellung zu erzeugen. Die Veränderungen, die sie mit der Natur vornahmen, galten ihnen dabei als selbstverständlich, sie hatten sich eben diesen und keinen anderen Stil ausgebildet. Anderthalb Jahrhunderte lang hat man sich denn auch in Frankreich, England und Deutschland mit diesen kulissenartigen Kompositionen, diesen grossen plastischen Formen, diesen reinen und geschlossenen Umrissen begnügt. Da traten die Engländer Bonington und Constable, später die Landschafter der Schule von Barbizon auf und bildeten an Stelle dieses historisch-heroischen Stils die intime Landschaft aus. Dass sie nicht Italien, sondern ihre eigene Heimat malten, hatte seinen Grund nicht in einer patriotischen Regung, sondern in dem Bedürfnis nach Steigerung der Illusion, das heisst in dem Wunsch diejenige Natur zu malen, die nicht nur ihnen selbst, sondern auch ihrem Publikum bekannt und geläufig war. Denn es ist klar, dass die

dass eine fortwährende Veränderung der Formen stattfinden muss. Ein Stillstand der Entwickelung würde einem völligen Aufhören des Kunsttriebes, d. h. einem gänzlichen Verfall der Kunst gleichkommen.

Gleichzeitig ergiebt sich daraus aber auch, dass die verschiedenen Phasen dieser Entwickelung nicht alle gleichberechtigt sein können. Die Einteilung der Kunstentwickelung in aufstrebende Perioden, solche der Blüte und solche des Verfalls wird von der Kunstgeschichte allgemein festgehalten. Wenn auch im einzelnen über die Abgrenzung dieser Perioden gegeneinander Zweifel bestehen mögen, so ist doch die Thatsache unbestritten, dass jedes Volk in seiner Kunst einmal eine höchste Blüte erreicht hat und dass die ihr vorausgehende Zeit die des Aufstrebens, der Vorbereitung und des Lernens, die ihr nachfolgende die des Verfalls ist. Nur bei Völkern, die das Bedürfnis des Wechsels so wenig empfinden, dass sie statt einer lebendigen Kunstentwickelung fast ein völliges Stagnieren der Formen zeigen wie die alten Ägypter, die Byzantiner und die Japaner, lässt sich diese Aufeinanderfolge nicht beobachten, besteht die Entwickelung vielmehr in geringen Variationen der Darstellungsmittel, die mehr den Charakter der Mode als des Stils haben.

Es fragt sich nun, ob es möglich ist, den Zeitpunkt der höchsten Blüte, der ja praktisch in den meisten Fällen längst anerkannt ist, auch theoretisch zu fixieren. Welche Perioden sind, theoretisch betrachtet, diejenigen der höchsten Blüte, welches ist das Kennzeichen des Aufstrebens und welches das des Verfalles? Die Antwort kann nach dem früheren nicht zweifelhaft sein. Die Perioden der Blütezeit sind diejenigen, in denen das Ideal einer längeren Entwickelungsperiode in Bezug auf Illusionserzeugung erreicht ist. Die Lösung des Raumproblems war von der italienischen Malerei jahrhundertelang angestrebt worden, aber erst das 16. Jahrhundert hat sie eigentlich vollkommen erreicht. Deshalb ist das 16. Jahrhundert die Zeit der höchsten Blüte, was nachher kommt, nur Weiterführung, Vermannigfaltigung, oft auch Übertreibung eines schon Vorhandenen und Erreichten. Giulio Romano und die späteren Perspektiviker Tiepolo, Pozzo u. s. w. sind der wirklichen Raumillusion nicht näher gekommen als Raffael und Correggio, haben die Kunst höchstens zur Täuschung benutzt. Folglich ist die Entwickelung, die sie repräsentieren, wenigstens in dieser Beziehung keine Aufwärtsentwickelung mehr.

Michelangelo hatte die höchste Meisterschaft in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers, der Anatomie und Verkürzung er-

reicht. Seine Nachfolger, die Manieristen konnten ihn darin nicht mehr überbieten. So sehr sie auch von ihren Zeitgenossen als Vertreter einer allerhöchsten Blüte, als zweite Michelangelos und Raffaels gepriesen wurden, so wenig kann es dem objektiven Urteil der Nachgeborenen entgehen, dass sie eben Manieristen, d. h. Vertreter des Verfalls waren. Der Fehler, den sie machten, war der, dass sie die Kunst in derselben Richtung weiterführen zu können glaubten, in der schon Michelangelo sie auf einen Höhepunkt, ja sogar schon etwas über den Höhepunkt hinaus geführt hatte. Auf der Stufe, die Michelangelo erreicht hatte, war eine gesunde Weiterentwickelung nur dann möglich, wenn die Malerei sich eines ganz anderen Problems bemächtigte, wenn sie nicht in der Zeichnung und Verkürzung, sondern in der Farbe und dem Licht das Ziel der höchsten Illusionswirkung erblickte. Das thaten denn auch die Venezianer und später die Holländer. Sie sahen ein, dass die Natur durch Michelangelo noch lange nicht ausgeschöpft war, sondern dass sie Seiten hatte, die von der Malerei überhaupt noch nicht in Angriff genommen waren. Und deshalb waren sie im stande noch eine weitere neue Blüte herbeizuführen. So wird die Entwickelung unter normalen Verhältnissen fast immer stattfinden. Wo in einer bestimmten Richtung der Höhepunkt der Illusionswirkung erreicht ist, wird die Entwickelung zwar noch eine Zeit lang, wenn schon in der Form der Manier und des Verfalls fortgehen. Aber gleichzeitig wird die Entwickelung an einem anderen Punkte neu ansetzen, indem man der Natur von einer anderen Seite beizukommen sucht. Damit ist der Weg zu einer neuen aufstrebenden Entwickelung gewiesen und die Möglichkeit einer neuen Blüte gegeben. Der Verfall beginnt immer da, wo die Natur um des blossen Illusionsreizes willen überboten wird, wo man ihre Wirkungen ohne Rücksicht auf die durch die Technik gebotenen Veränderungen forziert, um mit aller Gewalt eine starke Illusionswirkung zu erzielen.

Natürlich wäre diese ganze Entwickelung unmöglich, wenn das Ideal des doktrinären Naturalismus jemals erfüllt werden könnte, nämlich die Kunst jemals mit der Natur ganz zusammenfiele. Denn dann müsste dieses Ziel endlich einmal erreicht werden und damit würde die Entwickelung aufhören. So aber, wo die Natur bei der Übersetzung in die Kunst immer verändert werden muss und die Art dieser Veränderung von der Individualität des Künstlers abhängt, ist eine fortwährende Weiter-

entwickelung der Kunst bei allen Völkern, deren Kunstempfinden nicht überhaupt stillsteht, garantiert. Es werden immer wieder einzelne Künstler auftreten, die das Bedürfnis eines Wechsels empfinden und deshalb einen neuen Stil ausbilden und die anderen mit sich fortreissen.

Wie erklärt es sich nun aber, dass diese Entwickelung in der Richtung auf die Natur überhaupt immer fortgehen kann? Sollte man nicht denken, dass sie irgendwann einmal aufhören müsste, wenn der Punkt erreicht wäre, der die verhältnismässig grösste Annäherung an die Natur darstellte? Aber nach dem was wir früher gesehen haben kann ja die Natur nicht mit einem Punkt verglichen werden, auf den die Linie der Entwickelung geradeswegs zuginge, derart, dass sie am Ende in ihn einmündete. Sondern sie kann nur mit einem Kreise verglichen werden, auf dessen verschiedene Umrisspunkte die Entwickelung zugeht. Die eine Entwickelung kommt der Natur von dieser, die andere von jener Seite näher. Die eine Schule hat es besonders auf die Komposition, die andere auf die Zeichnung und Verkürzung, die dritte auf die Modellierung, die vierte auf die Perspektive, die fünfte auf das Helldunkel abgesehen. Erst wenn nach allen diesen Seiten die denkbar höchste Illusion erzeugt wäre, könnte von einem Abschluss der Entwickelung die Rede sein. Dieser Zeitpunkt wird aber niemals eintreten, denn die Natur ist unendlich mannigfaltig, bietet der Kunst die allerverschiedensten Seiten zur Nachahmung dar. Wer hätte nach dem relativen Abschluss, den die Entwickelung der Malerei im 17. Jahrhundert gefunden hat, gedacht, dass noch eine Weiterbildung der malerischen Prinzipien möglich wäre, wie wir sie mit der intimen Landschaft, der Freilichtmalerei oder gar dem Impressionismus erlebt haben? Es liegt nicht der geringste Anlass zu der Vermutung vor, dass die Malerei gerade jetzt an dem Endpunkt ihrer Entwickelung angelangt wäre oder dass dieser Endpunkt überhaupt jemals erreicht werden könnte. Die Entwickelung wird, solange das Menschengeschlecht überhaupt besteht, fortgehen, und zwar in den beiden Richtungen: Erweiterung des Stoffgebietes und Steigerung der Illusion. Man wird im Laufe der Zeit immer mehr Gegenstände darstellen lernen und wird sie immer naturwahrer und intimer darstellen lernen. Und jeder Gebildete, der historisch zu denken gelernt hat, sollte das Gefühl für die Möglichkeit einer fortwährenden unbeschränkten Weiterentwickelung haben. Denn nur dadurch wird ein gesunder

Fortschritt möglich gemacht und jene Übereinstimmung der Künstler mit ihrem Publikum begründet, ohne die ein wirklich harmonisches Kunstleben ja doch unmöglich ist.

Noch eine weitere Schwierigkeit bleibt zu lösen, nämlich die, dass die Entwickelung in der Richtung auf Steigerung der Illusion doch nicht, wie man voraussetzen sollte, eine kontinuierliche ist, sondern dass sie ruckweise, mit mannigfachen Schwankungen und Rückfällen vor sich geht. Wenn man die gesamte Kunstgeschichte Europas mit Beziehung auf das Problem der Naturdarstellung überblickt, so erhält man den Eindruck, als ob die Maler zwischen strenger Stilisierung und entschiedener Naturwahrheit immer hin- und hergeschwankt hätten. So folgt z. B. auf den Naturalismus des 15. Jahrhunderts die nach der allgemeinen Anschauung mehr idealistische Richtung des 16. Jahrhunderts. Auf diese wieder der niederländische Realismus des 17. Jahrhunderts, der dann noch in demselben Jahrhundert unter dem Vorgang Frankreichs von einer idealistischen Richtung abgelöst wird, die mit verschiedenen Abwandlungen bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein gedauert hat, wo wieder der Naturalismus einsetzt, gegen den erst neuerdings eine idealistische Reaktion erfolgt ist.

In der That kann man zugeben, dass in gewissen Perioden die realistischen Tendenzen stärker zum Ausdruck gelangen als in anderen. Aber dass diese letzteren keine realistische Tendenz hätten, ist darum noch nicht zuzugeben. Wir haben das Gegenteil durch Citierung der Äusserungen der Künstler solcher Perioden wiederholt nachgewiesen. Die Sache ist vielmehr einfach die, dass von den beiden den Kunstgenuss konstituierenden Elementen, den illusionserregenden und den illusionsstörenden, das eine Mal diese, das andere Mal jene sich mehr in den Vordergrund drängen, wozu ja nach der Illusionstheorie die Möglichkeit wohl vorliegt. Ja gerade die Illusionstheorie enthält erst die Lösung des Rätsels dieser Schwankungen. Jedenfalls ist es eine Thatsache, dass die späteren realistischen Perioden der Natur immer näher kommen als die früheren, sei es durch Erweiterung des Stoffgebietes, sei es durch intimere Nachahmung in einzelnen Gebieten. Die Holländer des 17. Jahrhunderts sind der Natur im ganzen gewiss näher gekommen als die Niederländer des 15., und unsere modernen Realisten haben die Natur nach manchen Richtungen ausgeschöpft, an die ein Velazquez noch nicht dachte.

Ferner fragt es sich doch, welche von diesen Perioden die gesundesten, d. h. die eigentlich schöpferischen sind. Das lehrt in den meisten Fällen die Kunstgeschichte. So wird es z. B. keinem Menschen einfallen, das idealistische Pathos eines Corneille oder Racine mit der realistischen Kraft eines Shakespeare auf eine Stufe zu stellen oder den idealen Stil eines Gaspard Poussin und Claude Lorrain an Bedeutung mit dem Realismus eines Rembrandt oder Ruysdael oder Hobbema zu vergleichen.

Besonders wichtig ist es für die in Rede stehende Frage, dass alle revolutionären Kunstbewegungen, alle gewaltigen Umwälzungen auf dem Gebiete der Kunst, durch welche neue Entwickelungen eingeleitet worden sind, einen realistischen oder wenn man will naturalistischen Charakter gehabt haben. Claus Sluter und die van Eyck, Donatello und Masaccio, dann wieder Leonardo, Dürer, Rembrandt, neuerdings Menzel sind ihren Werken und ihren Aussprüchen nach entschiedene Realisten. Auch darin liegt wie ich glaube etwas Gesetzmässiges. Es ist ein einfaches Naturgesetz, dass die längere Herrschaft eines konventionellen Stils eine Revolution im realistischen Sinne hervorrufen muss. Denn eine Erneuerung der Formen, eine Auffrischung der Illusionsreize kann nur stattfinden auf Grund einer intimeren und rücksichtsloseren Darstellung der Natur. Und es ist klar, dass die Ästhetik ihre Gesetze nicht aus den Perioden einer konventionellen erstarrten Kunstübung, sondern nur aus denen eines gesunden Fortschrittes entnehmen kann.

Noch eine historische Erscheinung ist hier kurz zu erwähnen, nämlich das Zurückgreifen auf ältere scheinbar längst überwundene Kunststile. Wenn eine Kunst sich in einer bestimmten Richtung stetig soweit entwickelt hat, dass eine normale Weiterentwickelung nicht möglich ist, so kommt es wohl vor, dass sie umkehrt, d. h. dass die Entwickelung abbricht und auf einer früheren Stufe wieder ansetzt. Dies ist z. B. in der Renaissance der Fall gewesen, die in formaler Beziehung eine Reaktion gegen die überreife raffiniert gewordene Spätgotik darstellt. Dass diese Reaktion nötig war, wird jeder Kenner der Spätgotik bestätigen. Man wüsste in der That nicht, wie sich die spätgotischen Formen mit ihrem Streben nach Bewegung und organischem Wachstum noch weiter hätten entwickeln sollen, ohne vollständig naturalistisch, d. h. eine sklavische Nachahmung der Natur zu werden.

In diesem Augenblick trat Brunelleschi auf und griff auf die

Formen der römischen Antike zurück. Und nachdem er das gethan hatte, begann wieder dieselbe Entwickelung zum Bewegten wie vorher, die schliesslich im Rokoko, in gewisser Weise einer neuen Auflage der Spätgotik endete. Und als man soweit gekommen war, trat wieder eine Reaktion ein, zuerst in Gestalt des Zopfes, dann der hellenischen Renaissance. Parallel damit ging die Reaktion im Sinne der strengen mittelalterlichen Kunst, die eine Folgeerscheinung der Romantik war.

In dem Augenblick einer solchen Reaktion setzt wie man annehmen muss das Illusionsbedürfnis auf einige Zeit aus. Das Gefühl ist durch die künstliche Steigerung der Illusion, die der unmittelbar vorhergehende Stil angestrebt hat, ermüdet, die Menschen sind gegen starke Illusionswirkungen überhaupt abgestumpft, man kehrt zu feineren Effekten zurück, erfreut sich an „zarten Sensationen".

Auf einem solchen Stadium scheinen wir gerade jetzt wieder angekommen zu sein. Seit etwa zehn Jahren herrscht in der europäischen Kunst eine ausgesprochene Reaktion gegen den Realismus. Man behauptet, dieser, den man übrigens niemals streng vom Naturalismus unterschieden hat, müsse überwunden werden oder sei schon überwunden worden, man müsse wieder zum Stil, zum dekorativen Prinzip, zu einer primitiven altertümlichen Formgebung zurückkehren. Das ist der Grund, warum die meisten Künstler und Kritiker, die auf modernem Standpunkt stehen, von dem Prinzip der Illusion nichts wissen wollen. Sie halten die Illusionstheorie für veraltet, für unmodern, und es ist vorauszusehen, dass sie der Mehrzahl nach für die Gedankenentwickelung dieses Buches wenig Verständnis haben werden.

Der Unterschied von modern und unmodern berührt aber die wissenschaftliche Ästhetik nicht. Alles was gegenwärtig nicht modern ist, ist früher einmal modern gewesen, und was gegenwärtig modern ist, wird, sobald es einmal allgemeine Anerkennung gefunden hat, nach wenigen Jahrzehnten unmodern, d. h. konventionell werden. Eine Ästhetik schreibt man aber nicht für eine gerade herrschende Strömung, sondern für die ganze Kunst, soweit man sie kennt. Die Ästhetik kann nur einen Unterschied von gut und schlecht anerkennen. Gut ist die Kunst, die dem Illusionsbedürfnis einer bestimmten Zeit, weiterhin auch späterer Zeiten Genüge leistet. Es giebt Kunstrichtungen, die von einer Mode getragen werden und deshalb eine Zeit lang die Menschen in

Illusion versetzen, und andere, die von der Mode unabhängig, dafür aber um so dauerhafter sind. Und die Kunstgeschichte lehrt, dass alles künstliche Zurückschrauben der Formen auf frühere längst überwundene Stufen ungesund und unnatürlich ist. Keine Kunst darf ungestraft das Rüstzeug beiseite werfen, das frühere Generationen durch die mühsame Arbeit ihres Geistes und ihrer Hände erworben haben.

Archaisierende Kunstrichtungen sind ja in der Kunst von jeher dagewesen. Schon am Hofe der Ptolemäer modellierte und malte man im altägyptischen Stil, und die römische Plastik hat eine Menge von Götterbildern hervorgebracht, die im Stil der befangenen altgriechischen Plastik des 6. Jahrhunderts gehalten sind. Die Nazarener gingen mit Bewusstsein auf die vorraffaelische oder die vordürerische Kunst zurück, und die präraffaelitische Bewegung Englands enthielt neben einigen sehr gesunden realistischen Tendenzen auch höchst ungesunde Bestrebungen, deren Wesen sich in einer gesuchten Nachahmung mittelalterlicher, sogar byzantinischer Formen äusserte.

Die Kunstgeschichte pflegt über derartige Richtungen sehr rasch hinwegzuschreiten. Sobald sie die Entwickelung klar übersieht, weist sie ihnen keinen besonders hohen Rang mehr an. Man kann sich wohl durch Künstler wie Overbeck, Burne-Jones und Walter Crane eine Zeit lang fascinieren lassen. Wenn aber der Zauber vorbei ist, schlägt die Bewunderung erfahrungsgemäss in Verachtung um. Man hätte sich diese beschämende Wandlung sparen können, wenn man derartigen Künstlern von vornherein mit dem Massstab einer wissenschaftlichen Ästhetik entgegengetreten wäre. Dann hätte man sie als Vertreter einer Dekadence aufgefasst, die sehr bezeichnend ist für das zeitweise Aussetzen des Illusionsbedürfnisses infolge bestimmter retardierender Verhältnisse.

Denn das ist wiederum eine wichtige Thatsache, dass derartige rückschrittliche Richtungen immer veranlasst sind durch bestimmte Kulturbewegungen, die auf anderem als künstlerischem Gebiete liegen. Die Reaktion der Renaissance gegen die Gotik wäre nicht ohne die allgemeine Kulturbewegung des Humanismus möglich gewesen, die hellenische Renaissance der Schinkel und Thorwaldsen war eine Begleiterscheinung der durch Winckelmann eingeleiteten neuhumanistischen Kulturbewegung, und das Zurückgehen der Nazarener auf die mittelalterliche Kunst hing aufs engste mit den katholischen Tendenzen der Romantik zusammen.

In der modernen deutschen Kultur lässt sich eigentlich kein Element ausfindig machen, dass dieses Zurückschrauben der Kunst auf längst überwundene Formen rechtfertigte. Historisch begreifen lässt sich diese Bewegung darum doch. Sie ist entstanden aus dem Bedürfnis nach Reaktion gegen die Übertreibungen des Naturalismus und aus der durch die Kunstgeschichte grossgezogenen Fähigkeit, auch älteren Stilarten möglichst gerecht zu werden, sich in die Illusionsfähigkeit früherer auf niederer Stufe stehender Menschen zurückzuversetzen. Der Primitivismus oder Archaismus erweckt den Anschein einer völlig naiven Kunstrichtung, ist aber in Wirklichkeit die bewussteste und archäologischste Kunstrichtung die es giebt. Ein naiver nicht kunsthistorisch gedrillter Mensch, der in einer bestimmten künstlerischen Tradition drinsteht, wird gänzlich unfähig sein, ein Kunstwerk, das in bewusst altertümlichen oder gar primitiven Formen ausgeführt ist, zu geniessen. Dazu gehört eine archäologische Vorbildung, die Fähigkeit, sich verstandesmässig, durch einen Akt gelehrter Reflexion, auf den Standpunkt eines primitiven Illusionsbedürfnisses zurückzuschrauben. Dass dies nichts Gesundes und Natürliches ist, leuchtet unmittelbar ein. Primitivistische Künstler, wie etwa im Gebiet der Malerei Haider, im Gebiet des Holzschnitts Vallotton, sind immer nur für wenige Menschen geniessbar, die ihr Bewusstsein künstlich auf die ihnen eigene Art von Illusionserzeugung eingestellt haben. So etwas hat niemals lange Dauer.

Wenn es also heutzutage Kritiker giebt, die im Japanertum das Heil der Zukunft erkennen oder unserer Malerei den Stil der griechischen Vasenmalerei aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts oder der byzantinischen Mosaiken oder gar der ägyptischen Kunst als Vorbild anpreisen möchten, so können wir das nur als eine Verirrung bezeichnen. Und es ist eine der Haupttendenzen dieses Buches, durch Aufklärung über das so sehr verkannte Wesen der Illusion derartige Irrtümer für die Zukunft unmöglich zu machen.

Man hat gesagt, der Realismus sei nur eine Übergangsstufe zum Idealismus, und wir seien eben im Begriff, auf Grund solcher Vorbilder den grossen idealen Stil der Zukunft auszubilden, gegenüber dem die bisherige Entwickelung nur als Vorbereitung betrachtet werden könne. Eher lässt sich das Gegenteil behaupten. Man kann wohl zugeben, dass derartige rückläufige Bewegungen von Zeit zu Zeit nötig sind, damit die Kunst gewissermassen von neuem Atem schöpfen, die Entwickelung zum Realismus auf neuer Grund-

lage und von einem neuen Ausgangspunkt aus beginnen könne. Aber dann liegt die Sache eben umgekehrt, indem der Realismus das Ziel der Entwickelung ist, während der konventionelle Ausgangspunkt, der die rückläufige Bewegung bestimmt, überwunden werden muss. Zu jedem Sprung braucht man einen Anlauf, ein Rückwärtslaufen. Aber wer den Sprung beschreibt, wird nicht dieses, sondern das elastische Emporschnellen selbst als die Hauptsache darstellen. Eine gesunde Ästhetik kann sich nicht auf den Grundsätzen der archaisierenden, sondern nur auf denen der realistischen Richtungen aufbauen. Jede Nachahmung älterer Stilarten, mögen es nun klassische, mittelalterliche oder chinesisch-japanische sein, ist ein Rückschritt in der natürlichen Vorwärtsentwickelung. Alle diese Stile haben als historische Erscheinungen, für sich selbst betrachtet, ihre Berechtigung. Als Vorbilder für die Gegenwart kann ihnen keine Bedeutung zugesprochen werden.

Allerdings handelt es sich ja gegenwärtig meistens nicht um eine direkte Nachahmung dieser Stilarten. Aber wenn die moderne Kunst auch nur im allgemeinen die Art von Naturvereinfachung, die diese altertümlichen Künste ausgebildet haben, als vorbildlich anerkennen wollte, würde sie auf jede selbständige Entwickelung verzichten. Das einzige was sie anerkennen kann und anerkennen muss, ist die Notwendigkeit des Stils überhaupt, d. h. einer Abweichung der Kunst von der Natur nach ganz bestimmten im Wesen der Kunst liegenden Gesetzen. Einen bestimmten Stil der Vergangenheit oder ein bestimmtes stilistisches Prinzip einer primitiven Kunststufe für normativ zu erklären, dazu kann sie sich nicht entschliessen. Sie hat damit zu schlimme Erfahrungen gemacht. Der Stil der Kinder ist für die Kinder der richtige, Erwachsene brauchen eine Kunst für Erwachsene. Der Stil des 13. Jahrhunderts konnte die Menschen des 13. Jahrhunderts befriedigen, die des 20. Jahrhunderts verlangen eine andere Darstellungsweise. Und so wie das Kunstgefühl des einzelnen Menschen sich von dem andeutenden typisierenden Stil der Kindheit zu einer immer realistischeren Wiedergabe der Natur entwickelt, so muss auch die Entwickelung der ganzen Kunst in dieser Richtung stattfinden und dies als das eigentlich Normale, für die Ästhetik Massgebende angesehen werden.

VIERUNDZWANZIGSTES KAPITEL
DIE UMGEKEHRTE ILLUSION

EHE ich dazu übergehe, das schwierigste Problem der Ästhetik zu lösen, d. h. den Schönheitsbegriff, den ich bisher nur in Bezug auf die Kunst behandelt habe, nun auch in Bezug auf die Natur zu analysieren, muss ich eine psychische Erscheinung behandeln, die von früheren Ästhetikern zwar hie und da berührt, aber bisher noch nicht eingehend untersucht worden ist. Ich bezeichne sie mit dem Namen der „umgekehrten Illusion".

Die gewöhnliche künstlerische Illusion kommt wie wir gesehen haben in der Form zu stande, dass durch die Wahrnehmung eines Kunstwerks die Vorstellung der Natur, des Lebens, des wirklichen Gefühls u. s. w. entsteht. Das Wesentlichste dabei ist das Nebeneinanderbestehen zweier Vorstellungsreihen, von denen die zweite, die sich auf den Inhalt des Kunstwerks bezieht, durch einen schöpferischen Phantasieakt aus der ersten entwickelt wird. Die Voraussetzung ist dabei die, dass der Anschauende schon vor der Anschauung eine Vorstellung des von dem Kunstwerk dargestellten Inhalts oder wenigstens der Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, hatte. Man kann das Gemälde eines Baumes nicht geniessen, wenn man nicht die Vorstellung wirklicher Bäume, ein Genre-, ein Historienbild, die Darstellung eines Fabeltieres nicht, wenn man nicht wenigstens die Elemente, aus denen sich diese Bilder zusammensetzen, im Bewusstsein hat.

Dieser Akt der Illusion kann nun auch in umgekehrter Reihenfolge vor sich gehen. Man kann nämlich auch bei der Anschauung der Natur zwei Vorstellungsreihen entwickeln, eine, die sich auf die wahrgenommene Natur als solche, und eine, die sich auf die Möglichkeit ihrer künstlerischen Darstellung bezieht. Man kann mit anderen Worten die Natur als Bild, als Kunstwerk anschauen.

Die Voraussetzung dafür ist die, dass man eine gewisse künstlerische Apperceptionsmasse besitzt, dass man viele Kunstwerke gesehen hat und ungefähr weiss, wie die Natur künstlerisch dargestellt werden kann. Dann entwickelt sich aus der Anschauung der Natur unwillkürlich ein Bild, ein Kunstwerk, das diese selbe

oder eine ähnliche Natur darstellt, und damit ist wiederum die Zweiheit der Vorstellungsreihen gegeben, die für den ästhetischen Genuss charakteristisch ist. Der Unterschied dieses Vorgangs von dem der gewöhnlichen Illusion ist nur der, dass der Ausgangspunkt ein anderer ist. Bei dem gewöhnlichen ästhetischen Genusse pendelt das Bewusstsein von a nach b, d. h. von der Kunst nach der Natur, bei der umgekehrten Illusion von b nach a, d. h. von der Natur nach der Kunst.

Theoretisch wird die Möglichkeit eines solchen psychischen Vorgangs nicht zu leugnen sein. Dass er thatsächlich sehr oft stattfindet, lässt sich an einigen halbkünstlerischen Erscheinungen nachweisen, deren Wesen bisher von der Ästhetik nicht klar erfasst worden ist und auch vor Ausbildung der Illusionstheorie nicht klar erfasst werden konnte.

Die erste derselben ist das Stellen lebender Bilder. Der eigentümliche ästhetische Reiz, der gut gestellten lebenden Bildern innewohnt, beruht weder auf der Schönheit der Personen, von denen sie gestellt werden, noch auch auf ihrem mehr oder weniger sympathischen Inhalt — denn dieser braucht ja gar nicht immer angenehm zu sein —, sondern auf der bildähnlichen Art, wie die Personen dabei gruppiert sind. Dies wird am besten klar, wenn es sich um das Stellen eines historisch bekannten den Zuschauern geläufigen Bildes handelt. Nehmen wir an, es läge einem solchen z. B. Raffaels heilige Caecilia oder Menzels Flötenkonzert Friedrichs des Grossen zu Grunde, und suchen wir uns über den psychischen Vorgang bei der Betrachtung desselben klar zu werden. Da wird man zunächst sagen dürfen, dass den vollen Genuss nur diejenigen haben werden, die das Original oder wenigstens Kopien davon aus eigener Anschauung kennen. Einen gewissen Genuss mögen zwar auch die anderen haben. Aber derselbe kann sich nur entweder auf den Inhalt als solchen oder auf die schöne Form, d. h. auf die Schönheit der das Bild stellenden Personen, die schönen Farben ihrer Gewänder u. s. w. beziehen. Für diejenigen, die das Original kennen, besteht die Schönheit in der Übereinstimmung des gestellten Bildes mit dem gemalten. Diese Übereinstimmung braucht keineswegs eine in allen Einzelheiten genaue zu sein. Sie muss nur derart sein, dass dem Beschauer das Erinnerungsbild des Gemäldes sofort in den Blickpunkt des Bewusstseins tritt. Dann entsteht eine doppelte Reihe von Vorstellungen. Einerseits sieht der Beschauer das lebende

Bild als Natur an, da er ja ganz genau weiss, dass es Natur ist, andererseits sieht er es als Kunstwerk an, stellt er sich unter diesem Leben das Gemälde vor, das dieses oder ein ähnliches Leben darstellt.

Man sieht, es handelt sich hier formal betrachtet genau um dasselbe wie bei der künstlerischen Illusion. Aus einem mit den Sinnen wahrgenommenen Objekte wird in der Phantasie die Vorstellung eines anderen Objektes entwickelt, beide bleiben aber im Bewusstsein selbständig nebeneinander bestehen. Nur geht das eine Mal, bei der Kunst, die Phantasiethätigkeit vom Kunstwerk zur Natur, das andere Mal, beim lebenden Bilde, umgekehrt von der Natur zur Kunst. In der Bezeichnung „lebendes Bild" spricht sich die Zweiheit der Vorstellungsreihen deutlich aus, einmal das Arbeiten mit Elementen des Lebens, der Natur, und dann das im Hintergrunde stehende Vorstellungsbild, das Erinnerungsbild einer diese Natur darstellenden Kunst.

Offenbar muss aber der ästhetische Genuss hier geringer sein als bei der Anschauung eines wirklichen Gemäldes. Denn bei der letzteren ist das Objekt der Anschauung das Werk eines Künstlers, also schon als solches ein Gegenstand der Bewunderung. Beim lebenden Bilde dagegen kann sich diese Bewunderung nur auf das dem Arrangeur vorschwebende Gemälde beziehen, die Persönlichkeit des Künstlers tritt also hier erst indirekt in das Bewusstsein des Beschauers ein, und zwar auf Grund von Formen, die eben doch nicht genau die vom Künstler gewählten sind. Der Beschauer weiss auch, dass keine grosse Kunst dazu gehört, eine einmal vorhandene Komposition als lebendes Bild zu stellen. Das künstlerische Verdienst liegt vielmehr hier lediglich in der Vergangenheit, die Reproduktion des Bildes mit den Elementen des Lebens ist künstlerisch betrachtet nur eine untergeordnete epigonenhafte Thätigkeit. Die Person dessen, der das Bild gestellt hat, tritt deshalb auch in der Vorstellung ganz zurück.

Ein zweiter Fall, der vielleicht im ganzen noch häufiger vorkommt, ist der, dass das Bild „frei" gestellt wird, d. h. dass der Arrangeur sich beim Stellen selbst als erfindenden Künstler bethätigt. Hier fehlt scheinbar das Objekt der zweiten Vorstellungsreihe, da ja kein besonderes Bild vorhanden ist, das als Original gedient hätte. Und doch kann man auch hier von umgekehrter Illusion reden. Denn wenn sich auch der Beschauer die Natur hier nicht in ein bestimmtes Gemälde übersetzen kann, so kann er sie sich doch

im allgemeinen in Kunst übersetzen, d. h. er kann bei ihrer Anschauung im allgemeinen eine bildliche malerische Vorstellung haben. Dies wird besonders dann der Fall sein, wenn die Komposition des Bildes sich an gewisse konventionelle Kompositionsschemata anschliesst, die in der betreffenden Zeit herrschen oder unmittelbar vorher geherrscht haben.

Und dies ist auch thatsächlich meistens der Fall. Ich habe niemals ein frei gestelltes Bild gesehen, das nicht eine vollkommen konventionelle Komposition gehabt hätte. In der Regel war es die Kompositionsweise der Düsseldorfer, besonders Lessings, auch wohl die W. Kaulbachs oder Pilotys, die dem Arrangeur, vielleicht unbewusst, als Vorbild vorgeschwebt hatte. Dagegen habe ich nie ein lebendes Bild im Stil Millets oder Liebermanns oder Leibls zu sehen bekommen. Diese Meister stehen eben der wirklichen Natur zu nahe, als dass man ihre Kompositionen für lebende Bilder brauchen könnte. Man würde in Nachahmungen nach ihnen nur die Natur, nicht das Kunstwerk zu sehen glauben. Die Komposition eines lebenden Bildes muss bis zu einem gewissen Grade konventionell sein, wenn der Beschauer angeregt werden soll, sich unter der Natur ein Bild vorzustellen.

Hier besteht also die zweite Vorstellungsreihe nicht aus der Erinnerung an ein bestimmtes Bild, sondern aus der Vorstellung künstlerischer Komposition im allgemeinen. Der Beschauer muss, wenn er die Zweiheit der Vorstellungsreihen erleben soll, einen klaren Begriff davon haben, wie die Malerei etwa ein Bild dieses Inhalts komponieren würde, welche künstlerische Ingredienzien nach allgemeiner Anschauung zu einer solchen Komposition gehören. Daher das konventionelle Element, das sich hier fast immer einstellt, und zwar so stark, dass man auch wohl umgekehrt von einem konventionell komponierten Gemälde sagt, es wirke wie ein lebendes Bild.

Wie richtig es ist, hier von einer umgekehrten Illusion zu sprechen, erkennt man besonders daran, dass die illusionserregenden und die illusionsstörenden Momente hier geradezu vertauscht sind. Bei der Malerei lernten wir als illusionsstörende Momente den Rahmen, die Flächenhaftigkeit und die Bewegungslosigkeit kennen. Beim lebenden Bilde geschieht die Steigerung der Illusion grade durch besondere Betonung dieser Momente. Da es darauf ankommt, die Vorstellung eines Bildes zu erzeugen, wird zuweilen ein Rahmen um die Gruppe angebracht, wozu technisch nicht der

geringste Grund vorliegt. Manche spannen sogar einen Gazevorhang davor auf, wodurch die Personen künstlich in die Fläche projiziert werden, so dass geradezu die Vorstellung bemalter Leinwand entsteht. Endlich müssen die Personen jede Bewegung möglichst vermeiden, was besonders dadurch erleichtert wird, dass man unbewegte Szenen im ganzen bevorzugt. Die Mittel der Illusionserzeugung sind hier also genau die umgekehrten wie bei der Malerei, weil das Ziel der Illusion das entgegengesetzte ist. Dabei ist doch auch hier von einer wirklichen Täuschung, einem Zusammenfallen der Natur mit dem Bilde im Bewusstsein des Beschauers nicht die Rede.

In gewisser Weise kann man den Begriff der umgekehrten Illusion auch auf die Künstlerphotographie nach der Natur anwenden. Wir haben früher (I. 236) gesehen, dass eine Photographie durch bestimmte Auswahl und ein bestimmtes Arrangement der Naturgegenstände einen künstlerischen Charakter erhalten, der Wirkung der Malerei angenähert werden kann. Hierbei entsteht vielleicht auch etwas wie eine umgekehrte Illusion. Wenn freilich der Beschauer von der Thatsache ausgeht, dass er es mit einem Bilde, einem Werke von Menschenhand zu thun hat, so versetzt er sich, indem er sich daraus die Natur entwickelt, in eine richtige künstlerische Illusion. Wenn er sich dagegen auf den Standpunkt stellt, dass das, was er da sieht, eigentlich nichts anderes als wirkliche, wenn auch chemisch auf eine Fläche abgeklatschte Natur ist, so versetzt er sich in eine umgekehrte Illusion, indem er sich nun aus dieser Natur die Kunst, d. h. eine malerische Komposition entwickelt. Eine Photographie nach mehreren in der Weise eines Bildes zusammengestellten lebenden Menschen wirkt ästhetisch nicht viel anders als ein lebendes Bild derselben Art. Dass das Bild auf die Fläche projiziert ist, macht wenig Unterschied, da der Beschauer ja weiss, dass das durch einen chemischen Prozess geschieht, an dem der Mensch als künstlerische Persönlichkeit wenig Anteil hat. Das ästhetische Gefühl während der Anschauung besteht auch hier in dem Hinundheroszillieren zwischen der Natur, die die Form einer Photographie angenommen hat, und der Malerei, die ähnliche Kompositionen liebt.

Das Verdienst einer guten Landschaftsphotographie besteht darin, dass das Motiv malerisch gewählt ist. Unter einem malerischen Motiv versteht man ein solches, das für malerische Formulierung geeignet ist. Das trifft, wie wir gesehen haben, durch-

aus nicht für jede Landschaft zu. Vielmehr müssen dabei die Elemente der Natur in einem solchen Verhältnis zueinander stehen, dass sie in die Malerei übersetzt Illusion erzeugen würden. Die malerische Fruchtbarkeit gewisser Naturmotive ist dem, der künstlerischen Sinn hat, durch jahrelange Anschauung geläufig. Ein Photograph, der sie kennt, wird zur Aufnahme nur solche Motive wählen, die auch in der Malerei wirken würden.

Schon dadurch wird sich eine solche Photographie einem Gemälde nähern. Diese Annäherung wird noch gesteigert durch allerlei technische Mittel, gewisse Finessen der Entwickelung und Retouche, durch Anbringen von Strichen, Druckern, körnigen Schatten u. s. w., die der Photographie etwas von einer Kreidezeichnung oder einer Künstlerlithographie geben. Die Natur, d. h. die mechanisch abgeklatschte Natur wird also hier künstlich der Malerei genähert, die einzelnen Züge der malerischen Mache, die in der eigentlichen Malerei illusionsstörend wirken würden, haben hier den entgegengesetzten Zweck, sie sollen die phantasiemässige Übersetzung der Natur in die Kunst erleichtern. Es liegt hier also ein ganz ähnlicher Fall vor wie beim lebenden Bilde.

Nachdem wir so den Begriff der umgekehrten Illusion kennen gelernt haben, wird es uns leicht sein, eine Kunst zu verstehen, deren Wesen von der bisherigen Ästhetik wie ich glaube verkannt worden ist, nämlich die Gartenkunst. Wenn wir nach dem psychischen Vorgang fragen, der sich bei dem Beschauer einer schönen Gartenanlage entwickelt, so müssen wir hier natürlich wiederum die rein sinnlichen Elemente ausscheiden. Dass man in einem Garten frische Luft geniesst, dass man den Duft der Blumen riecht, sich über ihre schönen bunten Farben freut, dass man die Vögel singen hört, macht den ästhetischen Genuss nicht aus. Denn alles das ist ja rein sinnlicher Art. Es ist ausserdem kein Verdienst des Gartenkünstlers und man könnte es unter Umständen auch in der unkultivierten Natur haben. Auch dass diese Reize, z. B. die schönen Farben und der Geruch der Blumen hier konzentriert sind, kann das Entscheidende nicht sein. Denn dazu gehört schliesslich nur Geld und Zeit. Was ist es also, was den Garten zum Kunstwerk macht?

Man kann das am besten an der englischen Gartenkunst erkennen. Ihr Wesen besteht bekanntlich in der malerischen landschaftlichen Komposition. Sie sucht durch ein besonders natürliches Arrangement, scheinbar zufällig geschlängelte Wege, Terrain-

Hebungen und -Senkungen, Felsgruppen, Teiche, Brücken u. s. w. den Eindruck der wirklichen Natur zu erzeugen, malerische Prospekte zu schaffen. Indem sie diese Naturelemente so gruppiert, dass sie von bestimmten Punkten aus gesehen malerisch wirken, schafft sie geradezu mit Elementen der Natur malerische Bilder. Der psychische Vorgang bei der Betrachtung ist dann der, dass man sich die wahrgenommene Natur unwillkürlich in Kunst, d. h. in Landschaftsmalerei übersetzt, dass man sich vorstellt, wie diese Bäume, Felsen, Bäche u. s. w. als Bild wirken würden. Man weiss zwar, dass das, was man da sieht, Natur ist. Aber man fasst diese Natur doch als Bild auf. Auch hier entwickelt sich also eine doppelte Vorstellungsreihe, einerseits Natur, andererseits Kunst. Nur wird nicht die Natur aus der Kunst, sondern die Kunst aus der Natur entwickelt.

Natürlich ist die Vorbedingung dieses ästhetischen Genusses die, dass man eine genügende Anschauung von Landschaftsmalerei hat, um die Verwandtschaft mit ihr zu empfinden. Man muss eben viele Landschaftsbilder gesehen haben, um beim Anblick einer bestimmt arrangierten Natur sofort das Gefühl zu erhalten: Das ist zwar Natur, aber diese Natur ist verkappte Kunst, sie ist mit dem Kompositionsgefühl eines Landschafters arrangiert. Das spricht sich auch in der Bezeichnung Landschaftsgärtner für diejenigen, die derartige Ensembles schaffen, aus.

Die Anschauung von Landschaftsmalerei, die ein Mensch hat, wird nun aber verschieden sein je nach dem Stil der Landschaftsgemälde, die er gesehen hat oder zu sehen pflegt. Die Landschaftsmalerei, die der englischen Gartenkunst des achtzehnten Jahrhunderts zu Grunde lag, war die klassisch-heroische der Gaspard Poussin, Claude Lorrain u. s. w., die damals in Frankreich und England blühte. Ihre Bilder waren es, die die Landschaftsgärtner unwillkürlich nachahmten. Diese reproduzierten ja keineswegs die Natur selbst mit ihren Zufälligkeiten, ihren wilden, romantischen Zügen, sondern sie ahmten die Art nach, wie die damals herrschende Landschaftsmalerei die Natur zu idealisieren pflegte, wenn sie mit ihr künstlerische Wirkungen zu erzielen beabsichtigte. Das Resultat war denn auch keineswegs eine Übereinstimmung mit der Natur etwa in der Art, dass man in solchen Parks in der wirklichen freien Landschaft zu sein glaubte, sondern eine Annäherung an die Natur etwa in dem Sinne und in dem Grade, wie es der Stil der idealen Landschaftsmalerei forderte. Allerdings waren die Wege in diesen

englischen Parks krumm und unregelmässig gewunden wie die der Natur. Aber sie waren doch wirkliche Gartenwege, sorgfältig gepflegt, so dass die ordnende Hand des Menschen an ihnen sichtbar wurde. Allerdings waren die Teiche, Felsen u. s. w. nicht geometrisch abgezirkelt, sondern unregelmässig arrangiert. Aber diese Unregelmässigkeit hatte nicht ganz den zufälligen Charakter der Natur, sondern war gemacht, im Sinne einer ganz bestimmten Wirkung ausgedacht. Und der Besucher fühlte dieses Arrangement und wurde dadurch an einer Verwechselung mit der wirklichen Natur gehindert. Er glaubte nicht wirkliche Natur zu sehen, sondern fühlte durch die Formen der Natur hindurch die ordnende Hand des Menschen.

Offenbar handelt es sich auch hier um eine umgekehrte Illusion. Es ist derselbe Fall wie mit dem lebenden Bilde, nur sind an Stelle menschlicher Figuren Bäume, Sträucher, Wiesen, Felsen, Teiche u. s. w. getreten. Und der Unterschied des Landschaftsgärtners vom Landschaftsmaler ist der, dass jener nicht wie dieser mit Surrogaten der Natur, mit Ölfarbe und Leinwand, sondern mit wirklichen Elementen der Natur arbeitet. Aber die Zusammenstellung dieser wirklichen Elemente fällt doch für das Bewusstsein des Menschen nicht ganz mit der Natur zusammen, deshalb kann ein ästhetischer Genuss zu stande kommen. Und dieser Genuss besteht in der Übersetzung der Natur in die Kunst. Denn diese englischen Parks sind eben nichts anderes als in Natur übersetzte Landschaftsgemälde Poussins, Claude Lorrains u. s. w. Man braucht sie nur in die Kunst zurückzuübersetzen, um sie ästhetisch zu geniessen.

Etwas anders und doch wiederum im Grunde ebenso liegt die Sache bei den französischen Gartenanlagen des achtzehnten Jahrhunderts. Ihr Kennzeichen besteht bekanntlich in ihrem architektonischen oder ornamentalen Charakter. Das bedeutet psychologisch nichts anderes als dass man ihre Formen unwillkürlich in die Architektur oder das Ornament übersetzt. In der That ist ja die Natur bei ihnen in ein architektonisch-stereometrisches Schema gezwängt. Diese geradflächig beschnittenen Taxushecken, diese kegel- oder kugelförmig zugestutzten Bäume, diese geometrisch umrissenen Beete in Form von Kreisen, Ovalen, Sternen u. s. w., diese schnurgeraden Wege, die die ganze Fläche in lauter gleiche Teile teilen, alles das ist ja nicht Natur, sondern Abwandlung der Natur im Sinne der Architektur. Wenn man eine Hecke so be-

schneidet, dass sie wie eine Mauer aussieht, so kann das doch nur einen Sinn haben, wenn man damit das Organische unterdrücken, die Natur künstlich umgestalten, gewissermassen zu einem architektonischen Gebilde umschaffen will. Wenn man einen Laubengang so anlegt, dass das Grün sich oben in Form eines Tonnengewölbes zusammenschliesst, so hat das natürlich nur dann einen Zweck, wenn man damit auch den Eindruck eines Tonnengewölbes machen will. Stutzt man einen Strauch wie einen Kegel oder eine Pyramide zu, so thut man das natürlich nicht, um den Strauch als frei wachsendes organisches Gebilde zu charakterisieren, sondern umgekehrt, um mit ihm die Vorstellung einer streng stereometrischen Form zu erwecken. Wenn man Beete geometrisch abteilt und Blumen ornamental, nach bestimmten Farbenzusammenstellungen ordnet, so thut man das natürlich nicht, um die Vorstellung der frei wachsenden Natur hervorzurufen, sondern im Gegenteil um mit den Elementen der Natur die Vorstellung eines Ornaments zu erzeugen.

Und auch da ist es sehr bezeichnend, dass die Annäherung der Natur an die Architektur und das Ornament nicht bis zur Täuschung durchgeführt ist. Niemandem wird es einfallen, eine beschnittene Taxushecke für eine wirkliche Mauer zu halten, die Natur sorgt schon dafür, dass das nicht möglich ist. Man sieht ja dass da wirkliche Blätter vorhanden sind, die sich im Winde bewegen. Die Vorstellung einer Mauer drängt sich nur spielend in das Bewusstsein ein.

Die Wirkung der Gartenkunst ist also genau die umgekehrte wie die der organisch gestaltenden Architektur. Diese arbeitet mit anorganischem Material, das aber durch Hinzufügung bestimmter Formen mit dem Anschein organischen Lebens erfüllt ist. Jene benutzt die Elemente der organischen Natur selbst, die aber in ein geometrisches Schema gezwängt und dadurch vom Natürlichen abgedrängt sind. Und dementsprechend sind auch die Mittel, mit denen Illusion erzeugt wird, in beiden Künsten die umgekehrten. In der Architektur sind es die dem organischen Leben entlehnten Kurven, die frei „bewegten“ Linien, in der Gartenkunst die graden Linien, die steifen geometrischen Formen. Diese ganze französische Gartenkunst wäre überhaupt undenkbar, wenn der ästhetische Genuss nicht auf der Zweiheit der Vorstellungsreihen beruhte, die bei ihrer Anschauung zu stande kommen. Denn es lässt sich absolut nicht verstehen, was die Ein-

schränkung und Einzwängung der Natur sonst für einen Zweck haben sollte. Die Unterdrückung des Natürlichen ist doch an sich etwas sehr Unnatürliches. Der Mensch wäre niemals darauf verfallen, wenn nicht die Zweiheit der Vorstellungsreihen an sich, ganz abgesehen vom Inhalt, Lust erzeugte.

Auch bei gewissen Formen des Tanzes kann man von einer Umkehrung der Illusion sprechen. Die rein sinnliche Schönheit des Serpentintanzes beruht auf den schwungvollen Linien der bewegten Gewänder und dem wechselnden Spiel bunter Farben, das der elektrische Scheinwerfer auf den Körper der Tänzerin fallen lässt. Der künstlerisch Empfindende aber, besonders der, dessen Phantasie in ornamentalen Formen lebt, sieht in den bewegten bunten Gewändern ein in Bewegung gekommenes lineares Ornament. Möglicherweise kann man Ähnliches auch beim Feuerwerk annehmen, und insoweit dies der Fall sein sollte, würde auch diese Kunst zu den eigentlichen Künsten gerechnet werden müssen. Doch will ich gern zugeben, dass die Mehrzahl der Menschen bei solchen Produktionen nicht an derartiges denkt, da ihr die geistigen Vorbedindungen für diese Anschauungsweise fehlen. Sie geniesst dieselben dann eben rein sinnlich, nicht ästhetisch.

Daraus erkennt man aber wiederum, dass alle Künste, die in dieser Weise aus der umgekehrten Illusion erklärt werden können, niederen Ranges sind gegenüber denen, die eine richtige Illusion erzeugen. Denn es zeigt sich eben, dass diese umgekehrte Illusion doch ein abgeleiteter und komplizierter Vorgang ist, ein Reiz, der keine grosse Bedeutung für das menschliche Leben hat. Die natürliche und ursprüngliche Art der Illusion ist offenbar die, bei der die Anschauung vom Kunstwerk ausgeht und zur Natur weiterschreitet. Denn die Kunst ist ja für den Menschen ein Ersatz des Lebens, sie hat für ihn nur den Sinn, dass er sich auf Grund eines Surrogates die Natur, das Leben vorstellt. Es liegt eine gewisse Kompliziertheit und Unnatürlichkeit darin, dass hier der umgekehrte Weg eingeschlagen wird, indem man sich die Natur erst malerisch oder architektonisch oder ornamental zurechtstutzt, um durch sie an ein Gemälde, ein Bauwerk oder ein Ornament erinnert zu werden. Dazu gehört schon eine gewisse Raffiniertheit der ästhetischen Anschauung. Es ist dies eben einer der Fälle, wo der Reiz der Illusion selbständig geworden ist, keinen besonderen biologischen Zweck hat. Aber dass die umgekehrte Illusion überhaupt existiert, ist wiederum ein schlagender

Beweis für die Illusionstheorie. Warum lässt man einen Garten nicht, um ihn möglichst natürlich zu machen, vollkommen verwildern, warum stellt man ein lebendes Bild nach historischen Reminiszenzen und nicht wie es der Inhalt unmittelbar erfordert? Der Grund liegt eben darin, dass der Wechsel der Vorstellungsreihen zu stande kommen soll. Also ist doch offenbar dieser, nicht die dargestellte Natur die Ursache der ästhetischen Lust.

Dann aber sind alle diese Thätigkeiten auch deshalb minderwertig, weil sie die eigentlich schöpferische Arbeit schon als gethan voraussetzen. Lebende Bilder zu stellen ist erst möglich, nachdem sich eine Malerei entwickelt hat, deren Schöpfungen ästhetisch genossen worden sind und in der Phantasie der Menschen Wurzel geschlagen haben. Die malerische Gartenkunst konnte erst entstehen, nachdem die Gaspard Poussin, Claude Lorrain u. s. w. den idealen Landschaftsstil ausgebildet und die Phantasie ihrer Zeitgenossen mit diesen Anschauungen gesättigt hatten. Die künstlerische Arbeit, die bei diesen Künsten zweiten Ranges zu leisten ist, ist also immer eine sekundäre, abgeleitete, reproduzierende. Deshalb kann auch der Kunstgenuss, der dabei zu stande kommt, nicht ebenso gross sein wie gegenüber den Werken der wirklichen Kunst. Aber er ist immerhin noch gross genug, um diese Künste überhaupt zu ermöglichen, ja sogar Anklang finden zu lassen.

Die Thatsache der umgekehrten Illusion ist nun besonders deshalb für uns sehr wichtig, weil sie uns den Schlüssel bietet für eine bestimmte Art der Naturanschauung, die wie ich glaube ebenfalls auf ihr beruht. Die Vorstellung, dass man die Natur bildlich, als Kunstwerk anschauen könne, ist allgemein verbreitet. Jedermann wird zugeben, dass er von bestimmten Natureindrücken geradezu malerisch oder auch lyrisch oder musikalisch angeregt wird. Was heisst das im Grunde? Es heisst, dass er sich die Natur unwillkürlich in ein Bild, ein Lied, ein Tonstück oder eine musikalische Form übersetzt.

Dem steht psychologisch nichts im Wege. So gut wie man sich einen englischen Park in ein klassisches Landschaftsbild übersetzen kann, kann man sich auch eine nicht vom Menschen zugestutzte Natur, wenn sie nur sonst gewisse Bedingungen erfüllt, in ein Landschaftsbild übersetzen. Dieses braucht ja nicht gerade in klassischem Stil gehalten zu sein. Wir haben auch einen einfacheren realistischeren Landschaftsstil. Es wäre an sich wohl denk-

bar, dass ein Mensch, der solche Landschaften in grösserer Zahl gesehen und dadurch ein ungefähres Gefühl dafür bekommen hätte, was künstlerisch darstellbar ist und dargestellt wird, eine wirkliche Landschaft, die er sähe, unwillkürlich in ein solches Bild umsetzte, sich diese selbe Landschaft, die er in Wirklichkeit sieht, gleichzeitig gemalt vorstellte.

Wir haben früher gesehen, dass die Malerei nicht alle Motive der Natur darstellen kann, sondern nur solche, die ihr Gelegenheit bieten, die ihr eigentümliche Illusion zu erzeugen. Ich kann mich erinnern, mit welcher Sehnsucht ich als Primaner die Umgegend von Leipzig durchstreifte, in der Hoffnung irgend ein malerisches Motiv zu finden, und meine Skizzenbücher geben Zeugnis davon, wie rührend bescheiden ich während der Streifzüge in dieser sterilen Natur geworden bin. In Tübingen brauche ich nur auf meine Veranda zu treten oder jenseits meines Gartens ein paar Schritte bergan zu steigen, dann habe ich lauter Bilder vor mir, die nicht schöner gedacht werden können. Eine Gegend der ersteren Art wird jedermann hässlich, eine der letzteren schön nennen. In diesen Worten spricht sich ein Werturteil aus. Dieses Werturteil bezieht sich weder auf den Inhalt noch auf die Form der Natur. Warum die Gegend von Leipzig inhaltlich, d. h. rein sachlich hässlicher sein sollte als die von Tübingen, lässt sich schlechterdings nicht absehen. Auch ist es bei Tübingen gewiss nicht die Form der Berge und die Art der Farben an sich, was die Schönheit ausmacht, sondern lediglich die Art, wie sich die landschaftlichen Elemente gruppieren, wie die tote Natur mit der lebenden zu einem Bilde zusammenwirkt, so dass man überall Bilder zu sehen glaubt, überall versucht ist, zum Stift und zum Pinsel zu greifen. Es ist also das Verhältnis der Formen und Farben zu den Mitteln der malerischen Darstellung, kurz die malerische Darstellbarkeit, was dieses Werturteil hervorruft.

Das Verständis für diese Art Schönheit ist nun durchaus nicht allgemein verbreitet. Wenn man mit einem Förster, einem Ökonomen und einem berufslosen künstlerisch nicht weiter gebildeten Naturfreund durch eine Landschaft geht, so werden diese Leute, je nach ihrem Beruf oder ihrer Liebhaberei, ein ganz verschiedenes Urteil über die Natur abgeben. Der Förster wird vielleicht die höchsten und dicksten und geradesten Bäume am schönsten finden, der Ökonom seine Freude an gut stehendem Getreide, das eine reiche Ernte verspricht, haben, der einfache Spaziergänger sich vielleicht

am meisten über ein Dickicht freuen, in das kein Strahl der Sonne hineinfällt, so dass es die Annehmlichkeit des kühlenden Schattens verspricht.

Der Maler wie der malerisch empfindende Mensch, der einen solchen Spaziergang macht, wird vielleicht gerade die knorrigen und verbogenen, ja sogar die abgestorbenen Bäume schön finden, er wird seine Freude an einem Saatfeld haben, das vom Winde gepeitscht wird oder vom Hagel zu Boden geschlagen ist, an einem Gebüsch, in das die Sonne durch die Lücken der Bäume hineinscheint und goldene Lichter auf das dürre Laub des Waldbodens zeichnet. Warum? Einfach deshalb weil knorrige Bäume etwas Charakteristisches in der Silhouette und Modellierung haben, was malerisch wirksam darzustellen ist, weil vom Winde gepeitschte Saatfelder malerisch viel interessanter sind als ruhig in der Sonne daliegende, weil ein Gebüsch, in das die Sonne hineinscheint, interessantere Licht- und Farbengegensätze bietet als ein ganz im Schatten gelegenes.

Wir haben es also hier mit einer spezifisch malerischen Anschauungsweise zu thun, die jedem der nicht malerisch empfindet unzugänglich ist, von den meisten Menschen überhaupt nicht verstanden wird. Es handelt sich hier um einen ganz besonderen Schönheitsbegriff, der von dem der Banausen gänzlich abweicht. Und man kann die verschiedenen landschaftlichen Motive, die die Natur bietet, danach geradezu in Bezug auf ihre Schönheit rangieren. Am schönsten sind diejenigen, an denen man am wenigsten verändern muss, wenn man sie in Malerei übersetzen will. Auch der Laie, der ein wenig von Kunst versteht, sagt dann wohl: Das ist doch eine wunderschöne Landschaft, die könnte man gleich so malen, womit doch gesagt ist, dass er sich die Natur unwillkürlich ins Bild übersetzt, sofort das in dieselbe hineinsieht, was sich malerisch allenfalls aus ihr machen liesse. Je mehr man dagegen an einer Landschaft verändern muss, um sie im Bilde darstellbar zu machen, um so weniger schön ist sie in diesem Sinne.

Auch bei menschlichen Köpfen und Körpern kann man von malerischer Schönheit sprechen. Ein malerisch schöner Kopf ist ein solcher, der durch die Lebhaftigkeit des geistigen Ausdrucks, durch die Farbe der Haare und des Teints, durch die koloristischen Gegensätze seiner einzelnen Teile den Maler zur farbigen Wiedergabe reizt, sich einer malerischen Darstellung leicht darbietet. Dazu braucht er durchaus nicht schön im landläufigen Sinne zu sein.

Rote Haare sind nicht nach jedermanns Geschmack, einen Maler können sie in das höchste Entzücken versetzen. Die meisten Menschen mögen bei weiblichen Körpern zierliche Formen lieber als volle und üppige. Dennoch haben gerade koloristisch begabte Maler oft eine besondere Vorliebe für das Dicke und Fette, wie z. B. Rubens, Rembrandt und Böcklin.

Ebenso wie es eine malerische Schönheit giebt, giebt es auch eine plastische. Ein Kopf, der malerisch schön, d. h. koloristisch interessant ist, braucht darum noch nicht plastisch interessant zu sein. Ein plastisch schöner Kopf ist ein solcher, bei dem die Flächen, die durch den Schädel- und Knochenbau bestimmt sind, in einem klaren und charakteristischen Verhältnis zu einander stehen, so dass es leicht möglich ist, ihn plastisch mit der vollen Illusion der Natur darzustellen. Der Laie hat vielleicht für glatte weiche jugendliche Gesichter eine besondere Vorliebe, während die meisten Bildhauer sich selbst bei Frauen mehr für männlich herbe Köpfe, ferner für alte, runzelige, verfallene Gesichter interessieren.

Bei Körpern ist es dieselbe Sache. Volle Formen, wie die, die oft von Malern bevorzugt werden, sind plastisch wenig brauchbar, während der Bildhauer magere, an den Gelenken scharf markierte Formen, ferner muskulöse, durch deren reiche Modellierung er leicht die Illusion des Lebens erzeugen könnte, mit Entzücken anschauen wird. Die Ursache dieses Entzückens ist offenbar die unwillkürliche Übersetzung dieser Formen ins Kunstwerk. Der Künstler denkt sich die Natur im Bilde, d. h. in malerischer oder plastischer Verarbeitung und geniesst in Gedanken den schöpferischen Akt, den er dabei vollzieht, und der sich auch bei der Übertragung dieser Natur in die Kunst entwickeln würde.

Ebenso kann man bei der Natur von mimischer Schönheit reden. Ein Mensch braucht gar nicht schön im landläufigen, selbst nicht einmal im malerischen oder plastischen Sinne zu sein, er kann darum doch Eigenschaften haben, die einen Schauspieler bei seiner Anschauung reizen würden. Ein Gesicht, das gar kein Mienenspiel zeigt, ein Körper, der sich träge und ausdruckslos bewegt, ein Mensch, der seine Affekte nicht in seinem Äusseren zur Schau trägt, hat für den Schauspieler nichts Anregendes, mag er im übrigen noch so „schön“ sein. Dagegen ein Mensch auf dessen Gesicht man auch die leiseste Regung der Seele sofort erkennt, oder dessen Gestalt von eigenartigem Charakter, scharf ausgeprägten Bewegungen ist,

ist für den Schauspieler interessant, ja geradezu schön, weil er ihn mit Künstleraugen anschaut, in ihm einen dankbaren Gegenstand schauspielerischer Darstellung erblickt. Und der Genuss, den er an einer solchen Anschauung hat, wird ihn veranlassen, einen solchen Menschen schön zu nennen, auch wenn er es in Wirklichkeit — nach dem herrschenden Schönheitsideal — nicht ist.

Für den Dichter kann eine bestimmte Natur interessant und anregend sein, die den bildenden Künstler ganz kalt lässt. Denn die dichterische Schönheit eines Lebensausschnittes ist oft etwas ganz anderes als die malerische. Poetisch schön nennen wir alles im Leben, was sich seiner Natur nach zur poetischen Darstellung eignet. Dabei müssen die verschiedenen Gattungen der Poesie wieder auseinandergehalten werden. Wir haben gesehen, dass ein trauriges Ereignis des Lebens dann tragisch genannt wird, wenn es sich zur Darstellung in der Tragödie, ein lächerliches dann komisch, wenn es sich zur Darstellung in der Komödie eignet. Damit ist gleichzeitig ein Urteil über die Schönheit derartiger Motive ausgesprochen. Denn ein Dichter oder ein dichterisch veranlagter Mensch findet eben solche Personen, Charaktere, Ereignisse u. s. w. im Leben dann schön, wenn er dieses Gefühl hat, d. h. er sieht in sie gewissermassen die dichterische Schöpfung hinein, die sich allenfalls aus ihnen machen liesse.

Dieses alles ist also umgekehrte Illusion. Und der Unterschied dieser Fälle von den früher besprochenen, dem lebenden Bilde, der Gartenkunst, dem Serpentintanz u. s. w. ist nur der, dass die Natur hier nicht künstlerisch zugestutzt ist, um die gewollte Illusion zu erzeugen, sondern dass sie sich schon von selbst zur Erzeugung dieser Illusion eignet. Wir haben gesehen, dass es zuweilen vorkommt, dass eine Natur genau so wie sie ist in die Kunst übersetzt werden kann. Eine andere Natur muss man vielleicht etwas verändern, und diese Veränderungen können verschieden gross sein. So kann man sich eine ganze Menge Übergänge konstruieren zwischen der Landschaft, die durch einen Zufall genau so ist, wie man sie für die künstlerische Darstellung braucht, und dem englischen Park, der die Natur im Geiste der idealen Landschaftsmalerei zugestutzt zeigt. Es liegt kein Grund vor, diese verschiedenen Fälle unter einem verschiedenen Gesichtspunkt zu betrachten. Bei ihnen allen besteht die Anschauung aus einer Zweiheit der Vorstellungsreihen, also aus einer Erscheinung, die auch für die richtige Illusion charakteristisch ist. Immer steht

hinter dem sinnlich Wahrgenommenen etwas was nicht vorhanden ist, sondern nur gedacht, nur daneben in der Phantasie vorgestellt wird.

Die Frage ist nur die, wie weit man diese Art der Naturanschauung, die bei Künstlern zweifellos vorhanden ist, auch ausserhalb der Künstlerwelt voraussetzen darf. Auch in dieser Beziehung wird man die verschiedensten Übergänge zwischen dem künstlerisch gänzlich ungebildeten Menschen, der an so etwas überhaupt nicht denkt, und dem Berufskünstler, der ganz in dieser Art Illusion lebt, annehmen müssen. Wer sich viel, wenn auch nur rezeptiv, mit bildender Kunst beschäftigt, wird unwillkürlich die Natur als Bild anschauen, die Kunst in die Natur hineinsehen. Ich habe mich selbst sehr oft dabei ertappt, wie ich beim Anblick einer nach meinem Gefühl schönen, d. h. zur künstlerischen Darstellung geeigneten Landschaft mit dem Spazierstock ein Rechteck in der Luft beschrieb, gewissermassen um das Bild, das sich mir darbot, mit einem imaginären Rahmen zu umschliessen, als Kunstwerk von der übrigen Welt abzuscheiden. In vielen Zeichenunterrichtsbüchern wird zu diesem Zweck ein verschiebbarer Rahmen empfohlen, durch den man die Landschaft ansehen soll, um sich zu überzeugen, ob sie als Bild wirken würde, und zu erkennen, wie man bei der graphischen Darstellung das Gesehene einrahmen müsste.

In Kunsthistorikerkreisen ist es eine beliebte Beschäftigung, die in einer Gesellschaft anwesenden Damen daraufhin zu mustern, welchen malerischen Stilen ihr Äusseres entspricht. So sagt man z. B. von einem etwas nüchternen und biederen Frauengesicht: Ein echter Holbein, von einer Gestalt mit vollen üppigen Formen: Ein Palma oder Rubens, von einer zierlichen und beweglichen Figur: Der reine Watteau u. s. w. Ebenso ist es nur eine unwillkürliche Übersetzung in die Plastik, wenn man von einem schönen Jüngling sagt, er habe eine apollinische Figur oder sehe aus wie ein Ganymed, von einer bestimmten Art von Frauen, sie hätten eine junonische Schönheit, eine griechische Nase, eine klassische Büste, ihre Züge seien kalt wie Marmor u. s. w.

Die weite Verbreitung derartiger Urteile scheint doch darauf hinzuweisen, dass diese Art der Betrachtung nicht so selten ist, wie man vielleicht im ersten Augenblick annehmen könnte. Jedenfalls wäre es falsch, sie ganz auf die Künstler zu beschränken. Ein Mensch freilich, der jeder künstlerischen Anschauung bar ist,

wird die Natur nie in diesem Sinne ansehen. Aber etwas künstlerische Anschauung hat schliesslich jeder, und dann haben wir ja schon gesehen, dass es sich bei dieser ganzen Art der Betrachtung nicht um etwas Selbstverständliches und Natürliches, sondern um ein Resultat verfeinerter Kultur handelt. Kindern und Naturburschen ist diese Art der Naturbetrachtung ganz fremd. Daraus geht natürlich nicht hervor, dass sie überhaupt keinen Naturgenuss haben. Im Gegenteil, es ist sicher, dass sie die Schönheit der Natur sehr stark empfinden. Nur ist ihr Genuss ein vorwiegend sinnlicher, als solcher allerdings wahrscheinlich stärker als bei ästhetisch angelegten Naturen, bei denen das Sinnliche gewiss sehr oft durch das Ästhetische zurückgedrängt wird.

Wer die Natur in dieser Weise bildlich anschaut, kann auch das sinnlich Unangenehme, das inhaltlich Furchtbare, das Gefahrdrohende und Grausige unter Umständen ästhetisch geniessen. Die Lawine, die sich von den Bergen herabwälzt und Tausende von Menschenleben unter sich begräbt, ist ein Naturphänomen, das von denen die davon betroffen werden oder überhaupt von Gebirgsbewohnern, die seine Gefahren kennen, nicht ohne ein sehr starkes Gefühl von Furcht und Schrecken angeschaut werden kann. Soll man sie ästhetisch geniessen, so kann man das nur im poetischen Sinne, indem man sich das Unglück, das sie anrichtet, in poetischer Verklärung vorstellt. Das heisst aber nichts anderes als dass man diese Naturerscheinung in die Poesie übersetzt, wie sie denn auch oft episch, neuerdings sogar dramatisch ausgenutzt worden ist.

Der Lavastrom, der ganze Städte verschüttet, der Orkan, der Häuser niederreisst und Bäume entwurzelt, die Überschwemmung, der Tausende von unglücklichen Menschen zum Opfer fallen, die Feuersbrunst, der Schiffbruch, die Schlacht, das alles sind Ereignisse, die der gewöhnliche Mensch in der Wirklichkeit mit Schauder ansieht, weil er sich sofort das Unheil vorstellt, das sie über so viele seiner Mitmenschen bringen können. Dennoch ist es möglich, dass ein künstlerisch empfindender Mensch derartige Ereignisse geniesst, wenn er nur selbst vor seinen verderblichen Folgen sicher ist und sich den Vorgang als Bild vorstellt, in die malerische oder poetische Darstellung übersetzt. Dann sagt man wohl, ein solches Ereignis sei „schaurig schön", und man geniesst bei der Feuersbrunst die züngelnden Flammen, die die Umgebung so grausig erleuchten, bei dem Schiffbruch die turmhohen Wogen, in denen das Schiff zu Grunde geht, bei der Schlacht den Donner der Kanonen, den

Dampf des Pulvers, das Stöhnen der Verwundeten. Ich will ja nicht gerade sagen, dass es für einen besonders guten Charakter spricht, wenn ein Mensch, die Schrecken dieser Ereignisse ganz vergessend, nur an ihre malerische oder poetische Anregungskraft denkt. Aber dass dies vorkommt, wird man nicht leugnen können, und es erklärt sich meines Erachtens nur aus der umgekehrten Illusion, die die Seele mit ihrem eigentümlichen Reiz so stark erfüllt, dass dem Anschauenden das Grausige ihres Inhaltes gar nicht zum Bewusstsein kommt. Die Schönheit der Natur ist hier geradezu dieselbe wie die der Kunst, indem hier wie dort der Reiz der Illusion der Seele über die Schrecken des Inhaltes hinweghilft.

So wird man denn auch das Erhabene erklären müssen, wenn man es überhaupt ästhetisch erklären will. Das Erhabene als ästhetische Kategorie ist das Furchtbare, Überwältigende, Verderbenbringende, vor dessen unmittelbarer Wirkung der Mensch geschützt ist, und das er deshalb geniesst, weil er es im Bilde, abgelöst von Furcht und Hoffnung, anschaut. Daneben giebt es ja freilich auch ein Erhabenes, das schon an sich die Seele mit grossen Gefühlen füllt, z. B. der Sternenhimmel, das Göttliche, die Ewigkeit u.s.w. Aber die lusterregenden Vorstellungen, die bei seiner Anschauung oder beim Denken daran entstehen, sind nicht ästhetischer Art.

Selbst das Niedrighässliche kann dadurch zum Schönen erhoben werden, dass man es als Bild anschaut. In den alten Stadtteilen Tübingens liegt der Mist vor den Thüren, schmutzige Ackergerätschaften stehen in wirrem Durcheinander auf den Strassen, Kinder und Tiere krabbeln dazwischen herum, aus den Fenstern hängt schmutzige Wäsche, die Häuser sind halb verfallen, alles starrt vor Schmutz und Verwahrlosung. So oft ich Besuch von Künstlern erhalte, führe ich sie durch diese Stadtteile. Ihr Entzücken kennt meistens keine Grenzen. Ebenso gross ist aber das Erstaunen der Bewohner, die gar nicht begreifen können wie man ihre elenden Wohnungen schön finden mag. Die Schönheit besteht eben hier darin, dass es lauter Bilder sind, die man sieht. Schmutz hält nicht nur warm, sondern ist auch malerisch. Eine Italienerin, die ihr Kind laust, ist ästhetisch anregender als eine geputzte Bonne, die mit einem sauber angezogenen Grossstadtkinde spazieren geht. Jene kann den kunstverständigen Beschauer an Murillo erinnern, diese erinnert ihn eben nur an sich selbst und das unmalerische Dasein der zivilisierten Menschheit. Es ist klar, welche Fülle von Reizen die Natur für denjenigen gewinnt, der es versteht,

sie in diesem Sinne anzuschauen. Die Fähigkeit sich in umgekehrte Illusion zu versetzen ist nicht nur eine Schutzvorrichtung gegen unangenehme Eindrücke, sondern auch eine positive Quelle des höchsten Genusses. Das ist also schliesslich doch ein biologischer Nutzen, den sie hat.

Auf der umgekehrten Illusion beruht nach meiner Überzeugung auch der ästhetische Genuss, den wir bei der Anschauung von Tieren haben. Und zwar muss man da eine poetische, eine malerische und eine plastische Schönheit unterscheiden. Bei dem Löwen, dem Pferd, dem Adler und dem Schwan, die alle für schön gehalten werden, kommen poetische und plastische Schönheit zusammen. Es sind dies thatsächlich die am meisten besungenen und gleichzeitig die am meisten plastisch dargestellten Tiere. Das beruht gewiss nicht erst auf ihrer Schönheit, sondern teilweise auf rein zufälligen Dingen, mythologischen Beziehungen, religiösen Zusammenhängen u. s. w. Und nachdem sich diese Tiere erst einmal in der Sage, der Religion, dem Epos, dem Märchen u. s. w. die Stellung errungen haben, die sie einnehmen, und auf Bildern und in Statuen so oft dargestellt worden sind, wie das thatsächlich der Fall ist, dann ist es auch selbstverständlich, dass einem bei ihrem Anblick in der Natur die Art und Weise ihrer künstlerischen Darstellung einfällt. Man sieht dann eben in dem lebendigen Löwen gleichzeitig den von Herakles gebändigten, den „König der Tiere", den Denkmallöwen, im Schwan den Vogel Apolls und Lohengrins, im Adler den Lieblingsvogel des Zeus u. s. w.

Jeder, der einmal Tiere gezeichnet hat, weiss, dass sie nicht alle gleich leicht darzustellen sind. Gerade die Umrisse der schönsten Tiere sind derart, dass man sie leicht graphisch wiedergeben und auch leicht im Gedächtnis behalten kann. Man bedarf, um ein Pferd, einen Schwan zu zeichnen, nicht einmal der Farbe. Bei anderen Tieren sind es wieder die Farben mit ihren ausdrucksvollen Gegensätzen, die die Darstellung erleichtern. Ein paar bunte Farben, in bestimmter Weise aneinandergereiht, genügen um einen Papagei, einen Kolibri, einen Fasan zu charakterisieren. Eine Ente ist ein vorwiegend malerisches, ein Löwe ein vorwiegend plastisches Tier. Die Nachtigall ist wieder wegen ihrer musikalischen Beziehungen sehr geschätzt.

Jeder Mensch hat diese Tiere schon in künstlerischer Darstellung gesehen oder sich in irgend einem Zusammenhang mit poetischen Genüssen vorgestellt. Er hat folglich ein ganz bestimmtes

Gefühl für ihre künstlerische Darstellbarkeit. Kein Wunder, wenn er die lebenden Individuen, die er sieht, unwillkürlich mit diesen Darstellungen vergleicht, ihren ästhetischen Wert geradezu nach ihnen bemisst. In dem Löwen des zoologischen Gartens sieht er nicht nur dieses eine lebendige Exemplar, sondern gleichzeitig den Denkmallöwen, an dem er vielleicht täglich vorbeigeht, in dem Adler der Menagerie sieht er gleichzeitig den Adler, der ihm von Münzen und Kriegerdenkmälern geläufig ist. Ich kann mich erinnern, dass ich, nachdem ich als Junge Thorwaldsens Schweizer Löwen in Luzern gesehen hatte, lange Zeit bei der Anschauung jedes lebendigen Löwen gleichzeitig an dieses Kunstwerk dachte. In vielen Fällen bildet sich der Mensch die Anschauung von diesen Tieren, die er ja nur selten lebend sehen kann, sogar eher aus ihrer künstlerischen Darstellung als aus lebendigen Exemplaren. Kein Wunder, dass er, wenn er einmal eines der letzteren zu sehen bekommt, es unwillkürlich mit jener vergleicht.

Auch die Schönheit der Bäume hängt gewiss zum grössten Teil mit ihrer malerischen Darstellbarkeit zusammen. Wenn man sich die Form derjenigen Bäume vorstellt, die für besonders schön gelten, z. B. der Tanne, Eiche, Kiefer, Pinie und Cypresse, so sieht man sofort, dass das nicht auf ihrer Form an sich beruhen kann, denn diese ist ja bei all diesen Arten verschieden. Es kann vielmehr nur darauf beruhen, dass sie verhältnismässig leicht charakteristisch darzustellen und demgemäss auch von allen Menschen, die überhaupt zeichnen können, schon dargestellt worden sind. Jeder trägt eben eine Vorstellung von ihrer künstlerischen Darstellbarkeit im Bewusstsein, und wenn er in der Natur ein Exemplar sieht, so vergleicht er es unwillkürlich mit der künstlerischen Vorstellung, die er von ihnen hat. Die Freude beruht dann darauf, dass man in der Natur das wiedererkennt, was einem schon aus der Kunst geläufig ist. Der Reiz der ersten Italienreise ist wohl zum grössten Teil darauf zurückzuführen, dass man beim Anblick dieser Pinien und Cypressen, dieser römischen Modelle und Ruinen, dieser feuerspeienden Berge und steilen Felsküsten ein fortwährendes Wiedersehen feiert.

Endlich kommt es auch sehr häufig vor, dass man die Natur ins Ornament übersetzt. Am meisten ist das wohl bei Blättern und Seetieren der Fall. Das was wir die Schönheit eines Blattes nennen, ist nach meiner Überzeugung nichts anderes als die Summe aller der Eigenschaften, die es zur ornamentalen Verwendung geeignet

machen. Welches diese sind, kann nach dem Früheren nicht zweifelhaft sein. Wenn das Wesen des Ornaments auf der organischen Kraft- und Bewegungsillusion beruht, in die es den Beschauer versetzt, so sind natürlich die Blätter und Blumen am schönsten, deren Umriss und Modellierung schon an sich geeignet ist, in irgend ein Surrogat übertragen den Eindruck des organischen Wachstums, der Kraft und Bewegung hervorzurufen. Das sind offenbar die mit stark „bewegten" aus- und eingebogenen Umrissen, mit mannigfacher lebhaft modellierter Oberfläche wie z. B. Akanthus, Wein, Epheu, Ahorn, Hopfen, Klee, Löwenzahn u. s. w. Auf die inhaltliche Bedeutung der Pflanze kommt es dabei gar nicht an. Ob Nutzpflanze oder Unkraut, ist ganz gleichgültig. Bekanntlich bietet das Unkraut im Ganzen die grösste Menge ornamentaler Motive, während z. B. die Blätter der Obstbäume mit wenigen Ausnahmen ornamental ganz unbrauchbar, das heisst hässlich sind. Das ästhetisch Schöne an diesen Blättern ist also, dass der Mensch aus ihnen ornamental etwas machen kann. Und wer nur einigermassen mit ornamentalen Formen vertraut ist, fühlt einem Pflanzenblatt sofort an, ob es sich zu ornamentaler Verwendung eignet. Er braucht sich durchaus keiner bestimmten Ornamente zu erinnern, in denen die betreffende Pflanze eine Rolle spielt. Die Vorstellung des Ornamentalen an sich genügt vollständig, um in seiner Seele die Zweiheit der Vorstellungsreihen zu stande kommen zu lassen, auf der der ästhetische Genuss beruht. Auch ohne es zu wollen übersetzt ein solcher Mensch sich das lebende Blatt ins Ornament.

Haeckel hat neuerdings ein Werk „Kunstformen der Natur" herausgegeben, in welchem er besonders Seetiere, z. B. Conchylien, Medusen, Seesterne u. s. w. abgebildet hat, die den Eindruck machen, als wären sie von Menschen erfunden, zu ornamentalen Zwecken ausgedacht. Ohne gerade der Ornamentik diese Vorbilder, die den meisten Menschen ja niemals zu Gesicht kommen, empfehlen zu wollen, muss ich doch betonen, dass ihre Schönheit eben darin besteht, dass man sie bei der Anschauung unwillkürlich ins Ornament übersetzt. Es schwebt einem dabei weniger schon vorhandenes Ornament vor — denn die Ornamentik hat sich dieser Formen noch wenig bedient — als vielmehr ein nur als möglich gedachtes Ornament, das sich aus ihnen entwickeln liesse. So steigt also der Prozess der umgekehrten Illusion dank unserer wissenschaftlichen Forschung sogar bis auf den Grund des Meeres herab.

FÜNFUNDZWANZIGSTES KAPITEL
DAS NATURSCHÖNE

Mit den Erörterungen des vorigen Kapitels haben wir die Grundlage für die Beantwortung der schwierigsten Frage gewonnen, die sich der praktischen Ästhetik überhaupt darbietet, nämlich der nach dem Wesen des Naturschönen. Die meisten Ästhetiker halten es für selbstverständlich, dass der Schönheitsbegriff für die Kunst und die Natur zusammenfallen müsse, dass wir in der Kunst genau dasselbe schön fänden was wir auch in der Natur ästhetisch schätzen. Diese Auffassung ist eine natürliche Konsequenz der Inhaltsästhetik. Wenn uns beim Kunstwerk wirklich, wie die Inhaltsästhetiker glauben, nicht das Wie, sondern das Was der Darstellung reizt, so ist klar, dass es uns aus denselben Gründen reizen muss, aus denen uns derselbe Inhalt in der Natur reizen würde. Der Mensch würde dann eben das Schöne nur deshalb in der Kunst darstellen, weil er es in der Natur schön findet, in irgend einem Sinne dadurch gereizt wird. Wenn man aber auf diesem Standpunkt steht, kann man natürlich die Illusionstheorie nicht billigen. Denn der Begriff der Illusion lässt sich, wenigstens der allgemeinen Auffassung nach, nur auf die Kunst anwenden. Die Naturschönheit bleibt davon scheinbar unberührt.

Wer beweist uns nun aber, dass wir in der Kunst dasselbe schön finden wie in der Natur? Wenn wir uns auf der Bühne einen Othello gefallen lassen, der seine Desdemona würgt, so geht daraus doch nicht hervor, dass wir auch im Leben einen eifersüchtigen Gatten, der seine Gattin tötet, mit Lustgefühlen anschauen würden. Und wenn die Kunst hässliche runzlige Gesichter, Schweineställe, Verbrechercharaktere, Mord und Totschlag darstellen darf, die wir im Leben ohne Zweifel nicht billigen, soll man da nicht annehmen, dass Kunstschönheit und Naturschönheit zwei verschiedene Dinge sind? Das wäre ja auch psychologisch sehr verständlich. Ein Kunstwerk geniessen wir vor allem als eine Schöpfung des menschlichen Geistes, während die Natur eben nur Natur ist und den Gedanken an eine schöpferische That des Menschen überhaupt ausschliesst. Mit welchem Recht will man da behaupten, dass Kunstschönheit und Naturschönheit identisch seien?

Andererseits kann man aber, und das ist das wichtige Ergebnis des vorigen Kapitels, auch die Naturschönheit sehr wohl auf die Illusion zurückführen, wenn man sich nur das Wesen der umgekehrten Illusion klar gemacht hat. Und ich werde jetzt den Beweis zu führen haben, dass die Anregungskraft im Sinne der umgekehrten Illusion thatsächlich die einzige Schönheit der Natur ist, die man als rein ästhetisch bezeichnen kann.

Jeder der sich einmal bemüht hat, unbeeinflusst durch ästhetische Theorien die Reize, die die Natur dem Menschen bietet, zu zergliedern, wird sich davon überzeugt haben, dass das Naturschöne ein höchst kompliziertes, schwer zu verstehendes und noch schwerer auf eine bestimmte Formel zu bringendes Ding ist, von dem eben nur ein Element oder einige wenige Elemente als spezifisch ästhetisch bezeichnet werden können.

Natürlich müssen wir bei der Ermittelung dieser Elemente zunächst alle Gefühle ausscheiden, die einen rein sinnlichen Charakter haben. Das ist schon bei früheren Gelegenheiten wiederholt betont worden. Die Freude, die man empfindet, wenn man sich an einem heissen Sommertage in die kühlenden Fluten eines Gebirgsbaches stürzt, oder die Wonne, mit der man um die Zeit der Mittagsglut im kühlen Waldesschatten auf weichem Moosteppich wandelt, oder sich auf offener See von einer frischen Brise anwehen lässt, oder in einem blühenden Garten den Duft der Blumen einatmet, oder in einem Obstgarten Kirschen pflückt und verzehrt, ist nicht ästhetisch. Wenn man überhaupt einen Unterschied zwischen ästhetisch und sinnlich machen will, so gähnt hier eine Kluft, die nicht überbrückt werden kann.

Nach dem früher Gesagten (I. 24, 74, 256) müssen wir dazu auch die Lustgefühle der beiden oberen Sinne rechnen, die rein sinnlicher Art sind, d. h. ausser dem unmittelbaren Genuss, den sie gewähren, kein Anlass zu weiteren psychischen Erlebnissen sind. Wenn man den Gesang der Vögel nur rein sinnlich, als angenehmen Kitzel des Gehörsinns geniesst, oder an dem Blau des Himmels, dem Grün der Wiesen, dem bunten Farbenteppich der Blumen eine rein sinnliche Freude hat, so geniesst man nicht ästhetisch.

Daraus geht aber gleichzeitig hervor, dass wir auch jede Vorstellung derartiger Genüsse, mit denen ein Begehren, eine Hoffnung auf Genuss verbunden ist, aus dem Reiche des ästhetisch

Schönen auszuscheiden haben. Kein Mensch wird behaupten, dass ein Kind, das einen Teller mit Erdbeeren sehnsüchtig anschaut, also danach „giert", einen ästhetischen Genuss habe. Wer ein Weib ansieht „ihrer zu begehren", geniesst seine Schönheit nicht ästhetisch. Dass der sexuelle Genuss etwas Ausserästhetisches ist, wird jeder zugeben. Aber auch der Rausch des Begehrens, der vorhergeht, gehört nicht zu den ästhetischen Gefühlen. Von da bis zum blossen Verliebtsein ist zwar noch ein grosser Schritt, aber man bleibt dabei, wie sich nicht leugnen lässt, innerhalb der sinnlichen Sphäre. Erst wo man schön findet, ohne zu begehren, empfindet man ästhetisch. Mag auch zugegeben werden, dass sich selbst dabei ein Quentchen sinnliche Lust in die Anschauung einmischt, so ist es doch etwas prinzipiell anderes, ob diese sinnliche Lust die Form des Begehrens oder die der einfachen Kontemplation hat.

Ist dies nun richtig, so geht daraus weiter hervor, dass ein Mensch, der in der Mittagshitze auf einer Chaussee an einem schattigen Walde vorbeigeht und dabei denkt, wie schön es doch wäre, wenn er jetzt in den Schatten eintreten und dort ruhen könnte, ebenfalls nicht ästhetisch empfindet. Steht diesem Wunsche etwas entgegen, so wird er ohne Zweifel Unlust empfinden. Steht ihm aber nichts entgegen, so wird er in den Wald eintreten, sein Wunsch sich also sofort in Handeln umsetzen. Beides widerspricht dem Wesen des ästhetischen Genusses.

Ausser der sinnlichen Lust und dem sinnlichen Begehren muss nach dem früher Gesagten auch jeder Gedanke an einen praktischen Zweck aus der ästhetischen Naturbetrachtung ausgeschlossen bleiben. Bei der gewöhnlichen Anschauung findet diese Ausschliessung durchaus nicht immer statt. Man frage einen Löwenbändiger, einen Hundezüchter und einen Reiter, welches Tier sie — ceteris paribus — für das schönste hielten, und der Löwenbändiger wird antworten: den Löwen, der Hundezüchter: eine besondere Hunderasse, der Reiter: das Pferd. So eng sind die Interessen dieser Menschen mit der entsprechenden Tierart verknüpft. Darauf beruht es auch, dass ein Förster die geradesten und dicksten, ein Gärtner die am meisten Obst tragenden Bäume am schönsten finden wird. Manche Menschen, die sich an Katzen gewöhnt haben, halten diese auch für besonders schön. Dies ist ein Schönfinden aus Gewohnheit, nicht aus ästhetischen Gründen.

Ebenso werden alle wissenschaftlichen Interessen aus der ästhe-

tischen Anschauung auszuschliessen sein. Ein Botaniker findet vielleicht eine Wiese schön, deren Flora ihm eine reiche wissenschaftliche Ausbeute verspricht. Ein Maler kann vielleicht an derselben Wiese gar nichts finden. Die wissenschaftliche Erkenntnis soll aus der ästhetischen Anschauung prinzipiell ausgeschlossen bleiben. Ein Künstler fragt bei einem Gebirgspanorama wenig nach den Namen der Berge, die er da bewundert. Und wenn er ein mineralogisches oder zoologisches Museum besucht, so interessiert er sich wenig für die Klassifikationen und den wissenschaftlichen Zusammenhang der Arten untereinander, ja der Gedanke daran erscheint ihm geradezu als Störung des reinen ästhetischen Genusses.

Es kommt also, um das Wesen dieses Genusses zu ermitteln, darauf an, sorgfältig alle sinnlichen, praktischen und wissenschaftlichen Nebenbeziehungen aus ihm auszuscheiden, d. h. eine Art der Naturanschauung ausfindig zu machen, bei der alle diese Nebenbeziehungen von vornherein ausgeschlossen sind, der Natur der Sache nach wegfallen müssen. Dass es eine solche Anschauung der Natur gegenüber giebt, wissen wir. Es ist die des Künstlers, der die Natur lediglich als Bild, als Substrat malerischer oder poetischer Darstellung, ornamentaler oder musikalischer Anregung auffasst. Diese Betrachtungsweise, d. h. die umgekehrte Illusion ist thatsächlich im Unterschied von den bisher besprochenen Anschauungsweisen etwas spezifisch ästhetisches.

Man könnte ja auch hier wieder auf den Gedanken kommen, das Wesen der ästhetischen Anschauung beruhe auf dem Genuss an der Form, d. h. der Linie, Symmetrie, Proportion, Farbe u. s. w. Und es giebt in der That eine Menge Ästhetiker, die sich einbilden, ein Tier sei deshalb schön, weil es „schöne" Formen und Farben habe, wobei sie freilich immer in Verlegenheit kommen, wenn man sie fragt, welche Formen und Farben denn eigentlich schön seien. Für uns, die wir eine Formen- und Farbenschönheit in der Kunst nur insoweit anerkennen, als das Schöne das ist, was mit Formen und Farben eine starke Gefühls- oder Stimmungswirkung hervorruft, liegt es auf der Hand, dass wir auch in der Natur nur diejenigen Formen und Farben schön finden können, die in die Kunst übersetzt ausdrucksvoll sein, d. h. eine Illusion erzeugen würden. Oder mit anderen Worten, in der Natur ist das schön, was mit den denkbar geringsten Veränderungen in die Kunst übersetzt eine ästhetische Wirkung hervorbringen würde.

Alle anderen Versuche eine ästhetische Naturschönheit zu ermit-

teln, sind meiner Überzeugung nach vergeblich. Das kann man am besten an den Tieren nachweisen. Es ist eine Thatsache, dass die meisten Menschen gewisse Tierarten wie das Pferd, den Löwen, den Adler, den Schwan schön finden, andere wie das Krokodil, die Hyäne, die Kröte, die Spinne hässlich. Man hat das aus Assoziationsvorstellungen erklären wollen, indem man z. B. gemeint hat, der Löwe sei deshalb schön, weil wir bei seiner Anschauung die Vorstellung von Mut und Kraft hätten, an freies Herumstreifen in der Wüste u. dergl. dächten, die Spinne deshalb hässlich, weil wir uns bei ihrem Anblick staubige Ecken, Spinngewebe, unangenehmes Anfühlen, lästiges Krabbeln auf der Haut vorstellten. Allein dann dürfte man z. B. auch eine Medusa nicht schön finden, da sie im Meer sehr unangenehm werden kann, und es wäre auch gar nicht verständlich, warum ein Löwe meistens für schöner gehalten wird als ein Tiger.

Auch die geistigen Eigenschaften der Tiere, die wir kennen, sind für ihre ästhetische Wertschätzung nicht entscheidend. Der Elefant ist ein sehr kluges, das Pferd ein ziemlich dummes Tier. Danach müsste der Elefant schöner sein als das Pferd. Ebenso müsste der Star schöner sein als der Fasan, da er mehr Intelligenz hat, was alles nicht der Fall ist.

Eine andere weit verbreitete Auffassung geht dahin, dass es die Zweckmässigkeit des Körperbaues sei, die uns ästhetische Lust gewähre. Aber dies wäre eine rein intellektuelle Freude. Überdies lehrt uns die Naturwissenschaft, dass jedes Tier gerade den für seine Lebensbedingungen zweckmässigsten Körperbau hat. Denn das ist ja der Kern der Entwickelungslehre, dass die Körperformen sich durch Vererbung und Anpassung gerade so entwickeln, wie sie sich, um praktisch zu sein, entwickeln müssen, wonach alle Tiere, wenn sie nur überhaupt gesund und lebenskräftig wären, gleich schön sein müssten. Warum soll ein Krokodil nicht ebenso schön sein wie ein Löwe, wenn seine Körperformen gerade für seine Lebensweise ebenso geeignet sind, wie die des letzteren für die seinige?

Wieder ein anderer Versuch das Schöne zu fixieren ist der, dass man die auf der Stufenleiter der Entwickelung höher stehenden Tiere für schöner erklärt als die mehr zurückgebliebenen. Das mag wohl manchmal richtig sein, häufig aber trifft auch das Gegenteil zu, z. B. bei den Affen, die den meisten Menschen trotz ihrer Primatennatur sehr hässlich erscheinen.

Form und Farbe an sich können aber die Schönheit eines

Tieres schon deshalb nicht ausmachen, weil sie ja bei allen Tieren verschieden sind, weil es in dieser Beziehung unendlich viel Varianten giebt, die niemals unter einen Hut gebracht werden können. Man denke z. B. an die Proportionen. Der Schwan, die Gans, die Ente haben ganz verschiedene Proportionen. Warum sollen gerade die des Schwans mit dem unverhältnismässig langen Halse die schönsten sein? Warum soll ein Pferd schönere Proportionen haben als ein Känguruh oder eine Giraffe? Wenn das Känguruh oder die Giraffe in unserer Anschauung, in unserem täglichen Leben, in der Poesie, der Plastik u. s. w. dieselbe Rolle spielte, wie das Pferd, so würden wir ihre Proportionen ohne Zweifel ebenso schön finden wie die des Pferdes. Für den Eskimo ist das Walross ethisch und künstlerisch der König der Tiere. Hiob 41 preist den Leviathan, d. h. das Krokodil als „gross, mächtig und wohl geschaffen", als König über alle Stolzen.

Wenn in der Kunst nur diejenigen Formen und Farben schön sind, die etwas bedeuten, uns zu einer starken Illusion anregen, so versagt dieser Gesichtspunkt beim Tier völlig. Denn hier bedeutet jede Form und Farbe etwas, insofern sie für das Tier, an dem sie sich befindet, charakteristisch ist. Eine allgemeine Schönheit aber, die über diese spezielle charakteristische Schönheit hinausginge, giebt es nicht. So sollte man z. B. denken, die Schlange sei besonders schön, weil die Schlangenlinie sinnlich angenehm ist, insofern sie sich leicht mit den Augen verfolgen lässt. Aber gerade das ist nicht der Fall, die Schlange gilt den meisten Menschen gar nicht als besonders schön. Und wenn die Schönheit in einer Zusammenstellung kräftiger gesättigter Farben, etwa im komplementären Verhältnis bestände, so müsste jeder Papagei und Schmetterling schöner sein als ein Pferd, was niemand zugeben wird.

Kurz man mag sich drehen und wenden wie man will, man kommt immer wieder auf die künstlerische Anregungskraft, d. h. die umgekehrte Illusion zurück, wonach das in der Natur schön ist, was künstlerisch leicht und charakteristisch dargestellt werden kann, und deshalb unwillkürlich in die Kunst übersetzt wird, auch von jeher in der Kunst eine Verkörperung gefunden hat.

Dem Einwand, dass dies doch eine komplizierte und raffinierte Naturbetrachtung sei, die man nicht bei jedermann voraussetzen dürfe, kann man leicht mit dem Hinweis darauf begegnen, dass die ästhetische Auffassung der Natur überhaupt etwas Raffiniertes und Seltenes ist, das nur bei künstlerisch veranlagten Menschen vor-

ausgesetzt werden darf. Ich glaube, dass man sich das Hineinspielen praktischer und sinnlicher Gesichtspunkte in die Naturbetrachtung bei den meisten Menschen nicht stark genug vorstellen kann. Je weniger ästhetisch gebildet ein Mensch ist, um so mehr wird er bei der Anschauung der Natur an sein sinnliches Wohlbefinden, an seine praktischen Interessen denken. Ein Schweizer Bergführer und ein italienischer Fremdenführer setzen die Naturschönheit ihres Vaterlandes gewiss wenn sie sie anschauen unwillkürlich in Heller und Pfennig um. Bauern, Waldarbeiter, Schiffer u. s. w. haben für die eigentümliche Schönheit der Natur, in der sie arbeiten, in der Regel gar kein Verständnis. Der „Naturmensch" schaut die Natur immer nur entweder als harte Herrin an, die er um jeden Preis bezwingen muss, oder als gütige Geberin, die ihm sinnliche Genüsse spendet. Zur freien ästhetischen Anschauung fehlen ihm in der Regel die geistigen Vorbedingungen.

Auch bei Kindern kann man bis zu einem gewissen Alter nicht von ästhetischer Naturbetrachtung reden. Sie geniessen die Natur allerdings sehr, weit mehr als die Erwachsenen. Aber dieser Genuss ist ein rein sinnlicher. Die frische Luft und die durch sie geförderte Respirationsthätigkeit, das helle Licht und die lebhaften Farben, durch die ihre Sinne angeregt werden, die zahllosen Geräusche des überall pulsierenden Lebens, alles das steigert ihre Lebensthätigkeit, kitzelt ihre Sinne, giebt ihnen ein erhöhtes Gefühl ihres Ichs. Aber dieses Gefühl ist prinzipiell nicht sehr verschieden von dem, was der Mensch beim Essen und Trinken hat. Es scheint, dass der Erwachsene, der diese sinnliche Genussfähigkeit nicht mehr besitzt, in der ästhetischen einen Ersatz dafür findet.

Ebenso fehlt die ästhetische Naturanschauung allen Naturvölkern. In der Lyrik der Primitiven spielt der Naturgenuss gar keine Rolle, unser modernes Schwelgen in der Natur ist ihnen ganz fremd. Die Natur ist ihnen entweder, wenn sie sie bekämpfen müssen, eine Quelle der Unlust, oder wenn sie sie sinnlich geniessen, eine Quelle der Lust, auf jeden Fall aber kein Gegenstand uninteressierter ästhetischer Anschauung.

Auch unter den jetzigen Kulturmenschen giebt es viele, die einer ästhetischen Naturbetrachtung nicht fähig sind. Der Botaniker, der mit der Absicht die Flora des Landes kennen zu lernen Berg und Thal durchstreift, der Geolog, der ein Gebirge auf seine Formationen und seine Entstehungsgeschichte hin ansieht, der Zoolog, der die Tiere klassifiziert und in die Entwicke-

lung der Arten einreiht, sie alle geniessen, soweit sie dies thun, die Natur nicht ästhetisch. Natürlich können sie sie ausserdem auch ästhetisch geniessen, jedenfalls werden sie in den meisten Fällen auch sinnlichen Genuss an ihr haben. Aber häufig sind sie dazu gar nicht im stande, und jedenfalls steht das auf einem anderen Blatte. Ihr Hauptgenuss bei dieser Thätigkeit ist ein intellektueller, die Ästhetik hat alles Interesse daran, das scharf zu betonen und diesen Genuss von dem ästhetischen streng zu scheiden.

Eine niedere Form dieses intellektuellen Genusses ist die Freude, die Kinder den Dingen der Natur, besonders den Tieren entgegenbringen. Auch dies ist kein ästhetischer Genuss, sondern ein intellektueller, der aus der Befriedigung der Neugier oder Wissbegier erwächst. Die Freude am Neuen, Unbekannten, Interessanten ist an sich nicht ästhetisch.

Durch den Nachweis, dass der ästhetische Genuss an der Natur ein Vorrecht künstlerisch gebildeter Menschen ist, verliert die Kompliziertheit und wenn man will Unnatürlichkeit der umgekehrten Illusion sehr viel von ihrem auffallenden Charakter. Vielmehr versteht sich jetzt ganz von selbst, dass sie sich nur da entwickeln kann, wo Kulturmenschen leben, die eine ausgedehnte künstlerische Anschauung besitzen. Und das Wichtige für die Ästhetik ist dabei das, dass hierdurch doch wieder die Naturschönheit und die Kunstschönheit einander genähert, unter einen Hut gebracht werden. Denn das ist ja überhaupt klar, dass der Ausscheidungsprozess, den wir und schon frühere Ästhetiker mit den Reizen der Natur vorgenommen haben, gar keinen anderen Zweck hat als den, aus dem Naturgenuss dasjenige Element herauszuschälen, das dem Kunstgenuss am meisten ähnlich ist. Die Uninteressiertheit, die Loslösung von sinnlichen und praktischen Interessen, das sind ja thatsächlich dieselben Bedingungen, die auch beim Kunstgenuss Gültigkeit haben. Und es fragt sich in der That, ob wir uns nicht gewöhnt haben, diejenige Betrachtung der Natur als ästhetisch zu bezeichnen, die dem Kunstgenuss zunächst in negativer Beziehung, d. h. in der Ausscheidung der erwähnten Interessen, am nächsten steht.

Jedenfalls ist es einleuchtend, dass diese uninteressierte Anschauung ursprünglich eigentlich nur auf die Betrachtung von Kunstwerken passt. Der gewöhnliche Mensch schaut die Natur nicht mit ästhetischer oder sinnlicher Uninteressiertheit an. Es gehört schon eine gewisse Abstraktion, eine Art Selbstzucht, eine be-

stimmte Richtung des Geistes dazu, wenn er dabei von allen sinnlichen Nebenbeziehungen absehen soll. Ein Kunstwerk dagegen kann man gar nicht anders als in uninteressierter Weise anschauen, weil es gar nicht sinnlich genossen werden kann. Sobald sich der Mensch überhaupt entschliesst, die Natur im Bilde darzustellen, sind auch die Bedingungen für die uninteressierte Betrachtung dieser Darstellung gegeben. Da er nun schon auf der primitiven Stufe seiner Entwickelung die Kunst kennt, aber erst auf höherer Kulturstufe die uninteressierte Anschauung der Natur ausgebildet hat, so ist es klar, dass er früher zur uninteressierten Anschauung der Kunst gekommen sein muss als zu der der Natur. So seltsam es auch klingen mag, da ja die Natur das Primäre, die Kunst das Sekundäre ist, es kann doch kein Zweifel bestehen, dass diese ganze Art der Anschauung sich zuerst der Kunst gegenüber ausgebildet hat und erst von dieser auf die Natur übertragen worden ist. Die ästhetische Anschauung der Natur ist also im Grunde nichts anderes als Kunstanschauung. Was dabei den Genuss ausmacht, ist gar nicht die Natur, sondern die Kunst, an die man dabei denkt. Oder besser gesagt, es ist weder die Kunst noch die Natur allein, sondern das Verhältnis beider zu einander, das Hinundheroszillieren des Bewusstseins zwischen beiden.

So gewinnt also die Illusionsästhetik, nachdem sie zuerst den Naturgenuss vom Kunstgenuss prinzipiell getrennt hat, doch wieder, indem sie alles Nichtästhetische aus dem Naturgenuss eliminiert, die Möglichkeit, den letzteren mit dem ersteren unter einen Gesichtspunkt zu bringen — die letzte und wie ich glaube überzeugendste Probe auf die Richtigkeit der Illusionstheorie. Wir haben uns eben gewöhnt, vom Naturgenuss nur das als ästhetisch zu bezeichnen, was mit dem Kunstgenuss — sowohl in negativer als auch in positiver Beziehung — übereinstimmt.

Im Grunde ist also die Naturschönheit gar nichts anderes als Kunstschönheit, gewissermassen eine umgedrehte Kunstschönheit. Denn die Natur ist in diesem Sinne nur schön mit Beziehung auf die Kunst, ihre Schönheit also nur eine besondere Art von Kunstschönheit, eine besonders gewendete Kunstschönheit. Und ebenso wie das Kunstschöne nichts ein für allemal Feststehendes ist, sondern das was unter Voraussetzung einer bestimmten psychischen Disposition Illusion erzeugt, ebenso ist auch das Naturschöne nichts ein für allemal Feststehendes, sondern etwas, was in Bezug auf die Kunst, auf eine bestimmte Kunst schön ist, weil

es eben von dieser Kunst dargestellt werden kann und dargestellt worden ist.

Es ist in der That meine Überzeugung, dass es in der Natur nichts giebt, was an und für sich, seiner Form oder seinem Inhalt nach schön wäre, sondern dass alles erst von dem Moment an schön wird, wo die Kunst sich seiner bemächtigt, es mit dem Reiz der Illusion darstellt. Natürlich gehören dazu gewisse objektive Eigenschaften der Natur. Aber diese beziehen sich lediglich auf ihr Verhältnis zu den Darstellungsmitteln der Kunst. Es sind keine absoluten, sondern Verhältniseigenschaften. Die Schönheit ist also nichts, was dem Naturobjekt als solchem anhaftet, sondern etwas, was der Mensch erst von sich aus zu ihm hinzuthut, indem er die Natur künstlerisch darstellt. Wenn dasjenige Kunstwerk am schönsten ist, das die stärkste Illusionskraft in sich birgt, so ist dasjenige Naturobjekt das schönste, das die Vorstellung der Kunst am stärksten erweckt, d. h. seiner Form nach am leichtesten in Kunst umgesetzt werden kann.

Wenn nun diese Art Naturschönheit nichts anderes als eine verkappte Kunstschönheit ist, so geht daraus hervor, dass das Naturschöne ebenso wechseln muss wie das Kunstschöne. Denn die Möglichkeit die Natur so zu geniessen, beruht ja wie wir gesehen haben auf dem Vorhandensein einer gewissen künstlerischen Apperzeptionsmasse. Diese wird aber natürlich bestimmt durch die in der betreffenden Zeit herrschende Kunst. Und damit kommen wir auf die Konvention als dasjenige, wodurch das Urteil über die Naturschönheit wesentlich bestimmt wird.

Wir haben gesehen, dass man beim freien Stellen lebender Bilder unwillkürlich konventionelle Kompositionsmotive wählt, weil diese den Beschauer am meisten an Kunst, an künstlerisches Zusammenstellen der Figuren erinnern. Ebenso wird auch der Natur gegenüber die umgekehrte Illusion bei den meisten Menschen dann am leichtesten zu stande kommen, wenn sie irgend einem konventionellen Kunstideal entspricht. Ich setze dabei voraus, dass die Anschauenden Laien sind, die der Natur gegenüber nicht die selbständige schöpferische Kraft des Künstlers haben. Ein Laie wird die Natur, wenn er sie ästhetisch beurteilt, immer mit einer in seiner Zeit herrschenden, d. h. schon bis zu einem gewissen Grade konventionell gewordenen Kunstrichtung vergleichen. Er wird z. B. eine Aussicht schön finden, die in die Kunst übersetzt ohne

viel Veränderungen wie ein Gemälde sagen wir einmal von Claude Lorrain oder Ruysdael oder Rottmann oder (wie man jetzt schon hinzufügen kann) Böcklin aussehen würde. Oder er wird einen menschlichen Körper schön finden, der etwa dem Ideal der Antike oder Thorwaldsens oder Michelangelos entspricht. Oder diejenigen Blattformen werden ihm am meisten gefallen, die ihn an die griechische oder frühgotische Ornamentik erinnern. Oder er wird etwas Trauriges oder Erhabenes im Leben dann schön finden, wenn er das Gefühl hat, dass es für die Tragödie passen würde, etwa von Shakespeare oder Schiller dargestellt worden sein könnte.

Der originell schaffende Künstler freilich gewinnt das Gefühl für die künstlerische Schönheit der Natur nicht aus der Anschauung der zeitgenössischen oder irgend einer älteren, sondern lediglich aus dem Gefühl für die von ihm selbst ausgeübte Kunst und ihre technischen Bedingungen. Er weiss nach dem Masse seiner künstlerischen und technischen Erfahrung ganz genau, was er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln aus der Natur herausholen kann und wie er es verändern und accentuieren muss, um zu wirken. Er fühlt beim Anblick eines Naturgegenstandes sofort, ob er sich gerade für s e i n e Kunst, den Stil, den er sich nun einmal ausgebildet hat, eignet. Er übersetzt also die Natur nicht in eine fremde Kunst, sieht nicht ein fremdes konventionelles Kunstideal in sie hinein, sondern er sieht in ihr seine eigene Kunst, das Kunstwerk, das bisher erst in seiner Vorstellung vorhanden ist, noch nicht Gestalt gewonnen hat, nur als Möglichkeit in seinem Geiste schlummert. Und diese seine zukünftige Schöpfung geniesst er gewissermassen proleptisch.

Auch der konventionelle Stil, den der Laie in die Natur hineinsieht, ist wie wir schon gesehen haben, immer aus einem individuellen Stil hervorgegangen. Jeder Stil eines grossen Künstlers ist, wenn er zuerst auftaucht, individuell. Er knüpft zwar, wenn er sich organisch entwickelt hat, an irgend etwas Früheres, an einen älteren Stil an. Aber er hat dabei doch immer seine individuelle Eigenart.

Diese individuelle Eigenart ist eine Folge teilweise von Vererbung, teilweise von Anpassung. Von Vererbung, insofern sich von allen Gefühlen das für körperliche Schönheit, auf dem ja die Zeugung und Fortpflanzung beruht, gewiss in erster Linie vererbt. Dieses Gefühl muss aber gerade deshalb individuell sein, weil bei unserer zweigeschlechtigen Fortpflanzung und den zahllosen Mög-

lichkeiten der Zuchtwahl, die damit zusammenhängen, die Differenzierung des sinnlichen Schönheitsgefühls geradezu eine Notwendigkeit ist. Von der Anpassung aber ist es insofern abhängig, als dieser angeborene Geschmack meistens durch die thatsächlichen Lebensverhältnisse genauer bestimmt und modifiziert wird. So spielt z. B. bei dem Gefühl für weibliche Schönheit die Liebe und Ehe eine wesentliche Rolle, was man aus der Bedeutung geliebter Frauen für das Schönheitsideal der Künstler deutlich erkennen kann. So ist z. B. das Schönheitsideal des Rubens wesentlich durch Helena Fourment, das Rembrandts wesentlich durch Saskia Uylenburgh, das Feuerbachs wesentlich durch die Römerin Nana bestimmt worden. Und wenn man auch im allgemeinen sagen kann, dass die Wahl des geliebten Weibes ihrerseits durch das ererbte Schönheitsgefühl mit beeinflusst wird, so hängt sie doch auch wie jedermann weiss von mannigfachen Zufälligkeiten ab, so dass also, wenn die Verbindung einmal geschlossen ist, der betreffende Körpertypus ganz ohne Zweifel modifizierend auf das angeborene Schönheitsideal zurückwirkt.

Das persönliche Schönheitsideal eines bedeutenden Künstlers wird also bestimmt erstens durch die Vererbung, zweitens durch die Anpassung (wozu ausser den erwähnten Verhältnissen auch noch der Einfluss anderer Künstler zu rechnen ist), drittens durch die Veränderungen und Accentuierungen der Natur, die sich aus den technischen Bedingungen seiner Kunst ergeben. Dadurch dass der Künstler nun allgemeine Anerkennung findet, erhält auch sein Schönheitsideal kanonische Bedeutung. Diese entwickelt sich besonders aus der Illusionskraft seiner Schöpfungen. Die Freude, die die Menschen an der Lebenswahrheit seiner Gestalten haben, teilt sich auch der Form und dem Inhalt seiner Kunst mit. Indem die Menschen diese Kunst auf sich wirken lassen, gewöhnen sie sich gleichzeitig an den persönlichen Schönheitstypus des Künstlers, der ihnen zu Anfang vielleicht fremd und unverständlich war. Man weiss, dass Feuerbachs und Böcklins Kunst anfangs besonders deshalb keinen Anklang fand', weil dem Publikum der individuelle Typus ihrer Gestalten nicht behagte. Es ist ganz unglaublich, was in dieser Beziehung die Gewohnheit thut. Schliesslich findet man alles an den Werken eines solchen Künstlers schön, nicht nur die Lebendigkeit und Überzeugungskraft seiner Gestalten, sondern auch seine Naturauswahl, seinen Körpertypus, sein männliches und weibliches Ideal. Die Kraft der Illusion, die er seinen Werken mitzuteilen

weiss, ebnet auch seinem persönlichen Schönheitstypus den Weg zu den Herzen der Menschen. Indem nun sein Stil in der früher beschriebenen Weise zum Schulstil, dann zum nationalen Stil wird, gewinnt er auch in Bezug auf das Ideal der Naturschönheit eine kanonische Bedeutung. Die Menschen, deren Phantasie unter seinem Einfluss steht, finden dann eben in der Natur das schön, was diesem Stil entspricht, was sich zur Darstellung in den Formen dieses Stils eignet. Und nun bilden sich die Menschen ein, diese ursprünglich ganz subjektive, allmählich immer mehr an Bedeutung gewinnende Art die Natur auszuwählen, abzukürzen, zu accentuieren repräsentiere „das Naturschöne". Dies sei ein ein für allemal Feststehendes, das die Kunst einfach nachahmen müsse.

Offenbar ist diese Folgerung falsch, da sie auf einer Verwechslung von Ursache und Wirkung beruht. Die Kunst muss nicht deshalb eine bestimmte Natur nachahmen, weil diese Natur objektiv betrachtet schön wäre, sondern in der Natur gelten zeitweise die Formen als schön, die von bedeutenden Künstlern dieser Zeit mit Vorliebe dargestellt werden. Es handelt sich bei dieser ganzen Frage gar nicht um die Natur, sondern um eine in die Natur hineingesehene Kunst, gar nicht um Naturschönheit, sondern um Kunstschönheit, eine umgekehrte Kunstschönheit.

Die empirische Ästhetik muss nun zugeben, dass diese in die Natur hineingesehene Kunstschönheit für die meisten Menschen, die unter dem Einfluss einer bestimmten Kunstrichtung stehen, eine normative Bedeutung hat. Aber wenn man der Sache auf den Grund geht, ist diese Bedeutung doch nur etwas Konventionelles. Es ist nichts anderes als ein konventionelles Schönheitsideal, was die meisten Menschen an der Natur und Kunst schätzen. Daraus erklärt es sich auch, dass sie eine Kunst, die diesem Schönheitsideal nicht entspricht, zunächst verwerfen. Sie sagen dann, die Künstler dieser neuen Richtung stellen gar nicht das Schöne, sondern das Hässliche dar. Sie freuen sich am Hässlichen, sie „schwelgen im Hässlichen", während diese Künstler in Wirklichkeit nur ihre eigene individuelle Auffassung der Natur wiedergeben, ohne sich um die der anderen Menschen zu kümmern. Wenn diese anderen, die unter dem Einfluss einer gerade herrschenden Kunst oder irgend eines ihnen sympathischen historischen Kunstideales stehen, bei der Betrachtung der Natur nur die Motive, Formen und Farben schön finden, die ihre Lieblingskünstler schön gefunden haben, so sind sie dazu persönlich durchaus be-

rechtigt. Aber diese Vorliebe ist nicht verbindlich für die übrigen Menschen, besonders nicht für die schaffenden Künstler, die ohne Voraussetzungen an die Natur herantreten, sich eine eigene Auswahl und Accentuierung der Natur, kurz einen eigenen Stil ausbilden.

Aus der Art, wie das Gefühl für die Naturschönheit zu stande kommt, ergiebt sich zugleich, dass dieses Schönheitsideal immer wechseln, mit jedem Umschwung der künstlerischen Prinzipien ein anderes werden muss. Denn es geht ja letzten Endes immer auf den persönlichen Geschmack irgend eines grossen Künstlers oder einer Gruppe von grossen Künstlern zurück. Sobald also neue grosse Meister auftreten und die Natur in anderer Weise anschauen, anderes aus ihr auswählen und es anders verändern, wird das alte Ideal durch ein neues verdrängt. Der Sieg dieses neuen Ideals wird dann wiederum von der Kraft der Illusion abhängen, mit der ein Künstler seinen Geschmack dem Publikum zu oktroyieren weiss, indem er die aus seinem persönlichen Schönheitsgefühl herausgewachsenen Typen mit Leben erfüllt, wie eine andere Natur erscheinen lässt.

Ich habe in der That die feste Überzeugung, dass das, was die Menschen in den nachahmenden Künsten gemeinhin „das Schöne“ nennen, nichts anderes ist als die konventionelle Art die Natur zu sehen und auszuwählen, die sich in einer bestimmten Zeit, unter dem Einfluss eines bedeutenden Künstlers oder einer Gruppe bedeutender Künstler ausgebildet hat. Das Gefährliche dieser Auffassung besteht nun darin, dass sie dem Irrtum Vorschub leistet, als ob das Schöne etwas objektiv in der Natur Vorhandenes, ein für allemal Feststehendes wäre, dem sich die Kunst demütig nahen müsse und das sie nur kopieren dürfe. In Wirklichkeit liegt die Sache eben umgekehrt, indem das Schöne das ist, was der Mensch von sich aus, sie mit seinem Geiste durchdringend, zur Natur hinzubringt, indem er sie nicht wahllos und sklavisch kopiert, sondern den im Wesen seiner Kunst liegenden Gesetzen und seinem persönlichen Schönheitsideal folgend auswählt. Dieses persönliche Schönheitsideal ist aber rein individuell. Es hat eine normative Bedeutung nur für den der ihm huldigt, nicht für die anderen. Sobald es aus seiner persönlichen Sphäre heraustritt und allgemeine Gültigkeit beansprucht, wird es kunstfeindlich und entwickelungsstörend. Es war ein Hauptfehler der früheren Ästhetik, dass sie dieses anfangs individuelle, später konventionelle Schönheitsideal in die normative Ästhetik aufnahm.

Der Beweis für die Unverbindlichkeit dieses Ideals liegt in

dem Wechsel der Schönheitstypen in den verschiedenen Zeiten und Kunstschulen. Das Körperideal der Gotik ist ein anderes als das der Antike, das der Renaissance ein anderes als das der Gotik. Die venezianische Frau des 16. Jahrhunderts hat einen ganz anderen Typus als die deutsche derselben Zeit und diese wieder einen anderen als die vlämische und holländische des 17. Jahrhunderts. Der Frauentypus Watteaus ist ein ganz anderer als der Palmas, der der Präraphaeliten ein ganz anderer als der Feuerbachs. Zum Teil beruhen diese Unterschiede ja freilich auf nationalen Verschiedenheiten. Aber bei der grossen Mischung und gegenseitigen Beeinflussung der Völker, die sich im Laufe der Zeit vollzogen hat, genügt diese Erklärung allein nicht. Und wie gross sind selbst innerhalb einer und derselben Kunstschule die Verschiedenheiten! Sollte man z. B. denken, dass Crivelli und Palma, Cosimo Tura und Dosso Dossi derselben Schule angehörten? Es ist ein Unsinn, von einem einheitlichen Charakter einer Schule oder gar Nation in Bezug auf das Schönheitsideal zu sprechen. Schliesslich hängt doch alles von dem persönlichen Geschmack der grossen führenden Meister ab. Der venezianische Frauentypus des 16. Jahrhunderts ist erst durch Palma und Tizian geschaffen worden, und wenn die meisten Venezianer, wie man voraussetzen darf, in jener Zeit die vollen blonden Frauentypen schöner fanden als die schlanken dunkeln, so war daran eben nur die kanonische Geltung der Kunst dieser Meister schuld. Gewiss ist das Schönheitsideal der Präraphaeliten zum Teil durch die Eigentümlichkeiten der englischen Rasse bestimmt. Aber dass man jetzt in England bestimmte Frauentypen schöner findet als andere, beruht gewiss wieder auf dem Vorgang der Dante Gabriel Rossetti, der Burne-Jones und Walter Crane. Ähnliches kann man bei allen Nationen und in allen Zeiten nachweisen. Hätten die führenden Meister, denen wir die Schöpfung dieser Typen verdanken, den konventionellen Geschmack, der in ihrer Zeit herrschte, als den einzig möglichen, d. h. als normativ angesehen, kein Zweifel, sie wären niemals zur Ausbildung ihres Schönheitsideals gekommen. Irgend einen dieser Typen für den schönsten zu erklären und die Kunst darauf festzunageln hiesse einfach ihre Weiterentwickelung unmöglich machen.

Erst nachdem dies festgestellt ist, können wir uns zur Schönheit des menschlichen Körpers wenden, über die man ja schon viel hin und her debattiert hat, ohne dass es doch bisher gelungen wäre, ästhetisch zur vollen Klarheit darüber zu kommen.

Der erste Satz, den wir hier aufstellen müssen, ist der, dass jedes Wesen die Individuen seiner Klasse, Gattung, Art, Rasse u. s. w. schöner findet als die aller anderen. Dass dem Menschen der Mensch im allgemeinen besser gefällt als das Tier ist selbstverständlich, auch dass der Europäer den Europäer schöner findet als andere Rassen, ist gewiss die Regel. Wäre die Ästhetik nicht eine Wissenschaft der Menschen und zwar der Europäer, sondern eine solche der Hottentotten oder der Walfische, so würde der Körper des Hottentotten oder des Walfisches darin als Schönheitsideal figurieren. Natürlich ist diese Vorliebe nicht ästhetisch, sondern physiologisch begründet. Die Angehörigen derselben Gattung und Art müssen sich schon deshalb gegenseitig am schönsten finden, weil sie sich untereinander fortpflanzen. Ich betrachte es als selbstverständlich, dass wie der Hahn die Henne, so auch der Neger die Negerin am schönsten findet. Wenn die Ästhetik also eine allgemeinmenschliche Wissenschaft sein will, so hat sie offenbar kein Interesse daran, eine bestimmte Rasse, etwa die entwickelungsgeschichtlich am höchsten stehende des Europäers oder Kaukasiers für die schönste zu erklären. Auch haben wir schon bei den Tieren gesehen, dass sich der Geschmack wenig nach den Entscheidungen der Wissenschaft richtet. Und wir wissen ja, dass Europäer, die lange unter Negern und Rothäuten gelebt haben, den Körpertypus dieser Rassen schliesslich sogar schöner finden können als ihren eigenen.

Innerhalb einer Rasse, z. B. der europäischen, ist es wieder die Nationalität, die einen verschiedenen Typus und dementsprechend ein verschiedenes Schönheitsideal bedingt. Das Schönheitsideal des Norwegers ist ein anderes als das des Spaniers, das des Engländers ein anderes als das des Russen, das des Deutschen ein anderes als das des Italieners, das des Ariers ein anderes als das des Semiten. Ausnahmen giebt es freilich auch hier, aber sie bestätigen die Regel. Und jedenfalls genügt diese Thatsache um zu beweisen, dass sich die Schönheit schon nach der Nationalität in zahlreiche einzelne Schönheiten zerlegt.

Dazu kommt dann die Verschiedenheit der Geschlechter. Frühere Ästhetiker und Archäologen haben allen Ernstes darüber gestritten, ob der männliche oder weibliche Körper schöner sei. Natürlich konnte man das nur in einer Zeit, als man noch nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen war, dass die Körperformen sich entsprechend den Lebensbedingungen oder den Aufgaben, die der Mensch zu erfüllen hat, entwickeln. Da der Mann und das

Weib verschiedene Aufgaben haben, ist ihr Körper auch verschieden entwickelt. Der Mann hat die Formen, die für seinen Beruf, die Frau diejenigen, die für den ihrigen die geeignetsten sind. Theoretisch betrachtet müssen also beide Geschlechter gleich schön sein. Wenn nun trotzdem in der Praxis entweder das eine oder das andere für schöner erklärt wird, so kann das nur auf sinnlichen Gründen oder auf der Gewohnheit beruhen. Unter sinnlichen Gründen verstehe ich hier sowohl den vom Geschlechtstrieb umnebelten Instinkt des Mannes, der das Weib in seinem Liebesrausch für die Krone der Schöpfung erklärt, als auch den aus einem ins Gegenteil umgeschlagenen Geschlechtstrieb hervorgegangenen Hass des Weiberfeindes, dem das breithüftige und kurzbeinige Geschlecht ganz besonders zuwider ist.

Unter Gewohnheit verstehe ich die Thatsache, dass der Mann, der von jeher die Ästhetik gemacht hat, sowohl im Altertum wie in der Neuzeit viel mehr Gelegenheit gehabt hat den männlichen als den weiblichen Körper nackt zu sehen. Das gilt sowohl für die Natur wie für die Kunst. Schon die männliche Tracht ist derart, dass man die Formen, besonders auch die Proportionen des Körpers viel besser darunter erkennt als unter der weiblichen. Und in der Kunst ist der männliche Körper von jeher öfter dargestellt worden als der weibliche, wenigstens soweit es sich um unbekleidete Darstellung handelt.

Die Folge davon war die, dass die Vorstellung vom nackten Menschen sich vorwiegend aus der Anschauung des männlichen Körpers bildete. Und so kam es, dass viele Ästhetiker diesem eine grössere Schönheit zusprachen als dem weiblichen. Sie konnten eben in die männlichen Körper, die sie sahen, viel besser die Kunst, ein bestimmtes künstlerisches Ideal hineinsehen, sich ihnen gegenüber viel besser in eine umgekehrte Illusion versetzen als beim weiblichen Körper.

Dazu kommt, dass der weibliche Körper, aus eben denselben Gründen, von der antiken Kunst viel schematischer dargestellt worden ist als der männliche, dass er besonders in den Proportionen, wie wir schon früher gesehen haben, dem letzteren angenähert zu werden pflegte. Kein Wunder, dass die meisten Menschen, wenn sie einmal ein weibliches Modell zu sehen bekommen, es hässlich finden, weil es dem Ideal, das sie sich aus der Antike gebildet haben, nicht entspricht. Das abfällige Urteil über solche Modelle ist dann aber ganz ungerechtfertigt. Denn dieses Ideal

ist ja gar nicht das der Natur — die vielmehr blind, nach ewigen Gesetzen schafft —, sondern das der Menschen, einer bestimmten Zeit und Nationalität. Wenn nun gar diese selben Menschen, die ein solches Modell nicht schön finden können, weil es einem bestimmten historischen Ideal nicht entspricht, einen Künstler, der sich vermisst, den weiblichen Körper so darzustellen, wie er wirklich ist, deshalb schelten, weil er das Hässliche darstelle, und wenn sie seine Kunst anstössig, ja obszön nennen, so ist das der Höhepunkt in der Verwirrung der Begriffe.

Allerdings ist dem Beschauer eines solchen Bildes die Illusion schwer gemacht, weil ihm die intime Kenntnis der Natur fehlt, die zur Erzeugung der zwei Vorstellungsreihen nötig ist, weil er den weiblichen Körper nur aus künstlerischen Nachbildungen, d. h. aus einem konventionellen Schönheitsideal kennt. Aber er sollte bedenken, dass alle grossen Künstler, besonders die nordischen, die nicht unter dem Einfluss der Antike standen, die weiblichen Formen einfach so dargestellt haben, wie sie sie in der Natur fanden, natürlich unter Berücksichtigung der Darstellungsmittel ihrer Kunst. Das gilt von Dürers Nemesis ebenso wie von Rembrandts Susanna, von Courbets liegender Frau ebenso wie von Klingers badender.

Sehen wir nun vom weiblichen Körper ab, bei dem die Gefahr der Einmischung sexueller Gefühle für den Mann besonders gross ist, so muss die Frage, ob es für den männlichen Körper einen Idealtypus giebt, den die Kunst immer da wo sie Schönes darstellen will, nachahmt, nach dem früher Gesagten (I. 304) schlechthin verneint werden. Denn was in dieser Beziehung von den Proportionen gesagt ist, gilt ebenso von allen anderen Eigenschaften des Körpers, vom Knochenbau, den Umrissen, dem Vor- und Zurücktreten der Formen, der Hautfarbe u. s. w. Die Behauptung, dass die griechische Schönheit diesen Idealtypus repräsentiere, weil die griechischen Bildhauer die Natur nach ganz bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt und idealisiert hätten, ist vollkommen irrig. Die griechischen Bildhauer haben den menschlichen Körper nicht mehr idealisiert als die des Mittelalters und der Renaissance. Sie waren, wie aus den Äusserungen ihrer Zeitgenossen hervorgeht, ihrer Intention nach ebensogut Realisten wie die modernen. Neuerdings sind Photographien schöner sizilianischer Knaben veröffentlicht worden, die in Körper und Gesicht vollkommen den Typus der griechischen Plastik des 5. Jahrhunderts zeigen. Sie sind — im Sinne

des griechisch-italienischen Schönheitsideals gesprochen — von einer Schönheit, die von keiner Kunst übertroffen werden kann. Solchen Gestalten gegenüber fällt die Behauptung von der Verschönerung der Natur durch die Griechen in nichts zusammen. Jetzt erst versteht man Dürers Ausspruch, dass das Schöne der Natur in den „sichtigen Kreaturen" stecke und dass der Künstler es nur herauszureissen brauche, beileibe nicht die Natur idealisieren dürfe. Da aber jede Nation ihren eigenen Körpertypus hat, hat auch jede Nation ihr eigenes Schönheitsideal in der Kunst. Und dieses zerfällt wieder in die zahllosen Ideale der einzelnen Schulen und Künstler.

Die individuelle Bedeutung des Naturschönen war schon den Theoretikern der Renaissance bekannt. Nur erklärten sie sie nicht immer richtig. So glaubte z. B. Leonardo da Vinci, jeder Künstler hätte eine Neigung, seine eigenen Körperformen seinem Schönheitsideal zu Grunde zu legen. „Der Maler, der plumpe Hände hat, wird diese auch in seinen Bildern anbringen, und dasselbe wird er mit allen Gliedern thun, wenn er nicht durch langes Studium daran verhindert wird. Achte also wohl darauf, Maler, was an deinem Körper am hässlichsten ist, und korrigiere es durch sorgfältiges Studium. Denn wenn du bestialisch aussiehst, so werden auch die Figuren, die du malst, bestialisch aussehen, und alles was du Schönes oder Hässliches an dir hast, wird sich an deinen Figuren wiederfinden." Das mag ja wohl für einige Maler zutreffen, so für Leonardo selbst, der einigen seiner Apostel unverkennbar seine eigenen Gesichtszüge gegeben hat, auch wohl für Dürer, dessen Ähnlichkeit mit seinem Christustypus oft bemerkt worden ist, von Neueren besonders für Genelli, der mit Vorliebe seinen eigenen Körper als Modell benutzte. Doch glaube ich nicht, dass man daraus ein allgemeines Gesetz machen kann. Das Schönheitsideal des einzelnen Malers wird gewiss mehr durch die Anschauung anderer Menschen, z. B. seiner Lieblingsmodelle, als durch seinen eigenen Körper bestimmt. Immerhin spricht sich in dieser Auffassung, die übrigens auch Dürer acceptiert hat, ein deutliches Gefühl für die individuelle Natur des Schönheitsideals aus. Und dasselbe gilt auch für alle Nichtkünstler. Das Normale ist für den Ästhetiker wie wir gesehen haben gar nicht die Einheitlichkeit des Geschmacks, sondern seine Verschiedenheit, seine unendliche Differenzierung.

Diese Überzeugung haben nicht nur die deutschen, sondern auch die italienischen Theoretiker gehabt. Die letzteren freilich

führen das Wort „schön“ sehr häufig im Munde. Aber wir haben ja schon gesehen, dass sie, wenn sie es auf die Kunst anwenden, damit nichts anderes meinen als illusionskräftig. Wenden sie es aber auf die Natur an, sagen sie z. B., die Kunst habe die Natur, und zwar die schöne Natur darzustellen, so wird man bei ihnen vergeblich nach einer genaueren Formulierung dieser Naturschönheit suchen. Der einzige feste Anhalt, den ich in dieser Beziehung bei Alberti und Leonardo gefunden habe, ist der, dass die Schönheit durch ein gewisses Mittelmass repräsentiert werde, und dass eine gewisse Weichheit der Übergänge von der einen Form zur anderen als ihre Bedingung anzusehen sei. Natürlich kann das nur für die jugendliche Schönheit gelten, und dass es eben nur dem italienischen, nicht dem deutschen Geschmack entspricht, beweist die herbe Kunst Albrecht Dürers.

Im übrigen sind aber Italiener sowohl wie Deutsche ganz von der unendlichen Verschiedenheit der von der Kunst darzustellenden Naturformen durchdrungen. „Du wirst einige sehen,“ sagt Alberti, „deren Nase höckerig ist, andere, bei denen sie eine breite aufgestülpte Form hat. Einige werden volle hängende Lippen haben, andere magere. Und so prüfe denn jeder Maler ganz genau jede Einzelheit der Glieder und bilde sie dementsprechend mehr oder weniger verschieden.“ Und bei Leonardo heisst es: „Zu den löblichen und bewundernswerten Eigenschaften der Natur gehört es auch, dass kein Individuum einer Art dem andern völlig gleich sieht. Also musst du, da du die Natur nachahmst, auf die Verschiedenheit der Umrisse achten. Es gefällt mir wohl, wenn du die monströsen Formen, z. B. lange Beine, kurzen Rumpf, schmale Brust und lange Arme vermeidest. Aber die Dicke der Glieder, die in der Natur ganz verschieden ist, sollst du ebenfalls variieren. Wenn du alle deine Figuren über einen Leisten schlägst, so wisse, dass man sie nicht voneinander wird unterscheiden können, was in der Natur niemals der Fall ist.“

An einer andern Stelle tadelt er ausdrücklich die Maler, die nur nach dem gemessenen und proportionierten Nackten studieren (d. h. nur Modelle von einer bestimmten Normalproportion benutzen). „Denn ein Mensch kann sowohl proportioniert als auch dick und kurz oder lang und dünn oder von mittlerem Wuchs sein. Wer dieser Mannigfaltigkeit nicht Rechnung trägt, der macht seine Figuren immer nach der Schablone (in istampa), so dass sie alle wie Brüder und Schwestern aussehen, ein Fehler, der sehr grossen

Tadel verdient" (vergl. Polyklet). Von Raffael, der doch selbst einmal infolge einer gelehrten platonischen Anwandlung gesagt hat, er male alle seine Weiber nach einer „certa idea", rühmt Dolce besonders, dass er eine so merkwürdige Mannigfaltigkeit an den Tag gelegt habe, dass keine einzige seiner Gestalten, sei es im Ausdruck, sei es in der Bewegung der andern ähnlich sehe. „Der Maler muss die Köpfe, Hände, Füsse, den Leib, die Haltung und alle anderen Dinge am Menschen mannigfaltig gestalten, in Anbetracht, dass das merkwürdigste Wunder der Natur eben darin besteht, dass unter tausend Menschen sich kaum zwei oder drei finden, die sich ähnlich sehen, vielmehr die grösste Mannigfaltigkeit unter ihnen herrscht. Ganz gewiss kann man von einem Maler, der keine Mannigfaltigkeit besitzt, sagen, dass nichts an ihm ist." Bei Dürer tritt dieser Zug zum Individuellen entsprechend seiner germanischen Natur noch viel deutlicher zu Tage.

Wenn der Künstler nun diese Verschiedenheit der menschlichen Formen in seiner Arbeit zeigen soll, so ist es selbstverständlich, dass er die einzelnen Formen immer da anwenden wird, wo sie ihm für den betreffenden Fall charakteristisch zu sein scheinen. Die ganze Renaissance ist erfüllt von der Überzeugung, dass die Kunst vor allem charakteristisch sein müsse. Das Wesen der charakteristischen Schönheit beruht aber immer auf einer Verhältnismässigkeit. Das charakteristisch Schöne ist nicht an sich, sondern immer im Verhältnis zu irgend etwas anderem schön. Die charakteristische Schönheit eines Bildes ist die Schönheit, die sich aus dem Verhältnis seiner Formen einerseits zur Natur, andererseits zum Inhalt der Darstellung ergiebt. Die charakteristische Schönheit der Natur ist die, die durch das Verhältnis zur Art, zur Gattung, zum Geschlecht u. s. w., dann aber auch zu den hergebrachten Formen einer herrschenden Kunst bestimmt wird. Dasjenige Individuum einer Rasse ist schön, das den dem Beschauer bekannten Eigentümlichkeiten gerade dieser Rasse entspricht. Die Kenntnis dieser Eigentümlichkeiten gewinnt der Mensch meistens früher durch die Kunst, durch ethnographische Abbildungen u. s. w. als durch die Natur. Er findet dann eben in der Natur dasjenige Individuum schön, das der ihm bekannten Darstellung dieser Rasse u. s. w. in der Kunst entspricht. Ein Neger muss um schön zu sein aufgeworfene Lippen haben, denn man hat ihn, sowohl in der Natur wie in der Kunst, niemals anders gesehen. Ein Italiener muss brünett und zierlich gebaut, lebhaft, beweglich sein, denn wir wissen, dass

die meisten Italiener diese körperlichen Eigentümlichkeiten haben. Es entstehen also bei der Anschauung eines solchen Individuums immer zwei Vorstellungsreihen, eine durch die Erinnerung und eine durch die Wahrnehmung. Und nur wenn beide übereinstimmen, entsteht Befriedigung. Ein Neger, der feingeschnittene Lippen, ein Mann, der weibische Formen hätte, ein Italiener, der lang und knochig wäre, würden unschön erscheinen, weil sie nicht charakteristisch wären. Was bei der einen Rasse oder Nation schön oder charakteristisch ist, kann bei einer anderen geradezu hässlich sein.

Je nach dem Alter ist die Schönheit ebenfalls ganz verschieden. Es giebt eine besondere Schönheit des Kindes, des Jünglings, des Mannes und des Greises. Bei einem Kinde finden wir weiche volle Formen schön, die wir bei einem Manne hässlich finden würden. Bei einem Jüngling würden uns die Formen, die einen Greis schön und ehrwürdig machen, hässlich erscheinen.

In der Regel hat man allerdings, wenn man von idealer Schönheit spricht, das Lebensalter im Auge, in dem der Körper eben seine volle Reife erlangt. Dasselbe liegt etwa zwischen dem zwanzigsten und dreissigsten Jahre, beim einen wird es etwas früher, beim anderen etwas später, bei Frauen im allgemeinen früher als bei Männern erreicht. Aber wenn man auch von dieser Verschiedenheit absieht, so ist doch damit ein Normaltypus noch lange nicht gegeben. Denn ausserdem giebt es wieder verschiedene Schönheiten je nach den Berufen. Unter den Veränderungen, die der Körper durch Anpassung erleidet, ist der Beruf das wichtigste. Genauer gesagt, die Wahl des Berufs hängt zum Teil von der Beschaffenheit des Körpers ab, sie wirkt aber ihrerseits wieder auf den körperlichen Typus zurück. Ein Offizier hat eine andere Art Schönheit als ein Künstler, ein Künstler eine andere als ein Gelehrter, ein Gelehrter eine andere als ein Bauer. Erst die nivellierende Neuzeit mit ihrer allgemeinen Dienstpflicht u. s. w. hat einige dieser Unterschiede mehr oder weniger verwischt.

Hieraus geht zunächst für die Kunst hervor, was schon die Renaissanceästhetiker ganz gut wussten, dass sie unzählige verschiedene Körpertypen darzustellen hat, je nach Nation, Alter, Geschlecht, Beruf u. s. w. Denn nur wenn der gewählte Typus mit dem was die betreffende Figur bedeuten soll, was der Künstler mit ihr sagen will, übereinstimmt, ist er wirklich charakteristisch, erzeugt er den bekannten Wechsel der Vorstellungsreihen. Die Kunstschönheit zerlegt sich also, wie schon Dürer ganz richtig erkannt hat, in

zahllose Einzelschönheiten. Nehmen wir ein Bild, das die Anbetung der Könige darstellt. Da giebt es eine Schönheit des Kindes, der jungen Mutter, des alten Handwerkers, des alten Königs, des jüngeren Königs, des Mohren, der Diener, der Pferde und Kamele, ja sogar des Ochsen und des Esels. Und die Schönheit des Bildes besteht eben in erster Linie darin, dass jede dieser Figuren in ihrer Auffassung, ihren Formen, ihrem Ausdruck gerade der Vorstellung entspricht, die man sich von einem Wesen dieser Art macht. Und da man im Zweifelsfall schon eine Menge Bilder desselben Inhalts gesehen hat, gehören zu dem Vorstellungsinhalt, mit dem der Laie an die Betrachtung eines solchen Bildes herangeht, auch die Züge, die ihm aus der Anschauung der Kunst gegenwärtig sind. Hier wirken also Kunst und Natur, Vererbung und Anpassung zusammen, um die Vorstellungen zu erzeugen, durch die der ästhetische Genuss ermöglicht wird.

Bei der Natur liegt die Sache ganz ähnlich. Auch da wird man ein Individuum nur dann schön finden, wenn es den Vorstellungen, die man schon vorher von Individuen derselben Art hatte, entspricht. Diese Vorstellungen kann man gewinnen erstens durch umfassende Anschauung der Natur selbst, zweitens durch Anschauung von Kunstwerken. Es giebt Wesen, von denen man vorwiegend durch Anschauung der Natur eine Vorstellung gewinnt, und es giebt andere, die man selten oder gar nicht in der Natur, um so öfter aber in der Kunst sieht. Wenn man die letzteren nun in der Natur wiederfindet, so vergleicht man sie unwillkürlich mit den Typen, die man auf Bildern gesehen hat. Es entstehen also bei ihrer Anschauung immer zwei Vorstellungsreihen, eine die sich auf die Natur, und eine die sich auf die Kunst bezieht. Und das Geheimnis der Schönheit ist wie bei der Kunst die Übereinstimmung beider miteinander.

Ich zweifle sehr, ob ein Mensch, der nie in seinem Leben eine künstlerische Darstellung eines würdigen Greises gesehen hat, beim Anblick eines ihm entgegentretenden Mannes sofort empfinden würde: Dies ist ein schöner charakteristischer Greis. Denn in der Natur wird er wahrscheinlich so viele alte Männer der verschiedensten Art gesehen haben, dass es ihm schwer fallen dürfte, aus ihnen den charakteristischsten Typus herauszugreifen. Hat er aber in der Kunst, die ihm geläufig ist, an der er von Jugend auf seine Freude gehabt hat, viele alte weissbärtige Männer würdigen Charakters gesehen, so wird er sich aus dieser Anschauung

die Vorstellung eines würdigen Greises gebildet haben. Und wenn er einen solchen dann in der Natur findet, so fühlt er — ohne sich dessen vielleicht bewusst zu sein — sofort diese Übereinstimmung. Und die doppelte Vorstellungsreihe, die dadurch entsteht, gewährt ihm Genuss. Das ist es eben, was der Laie als Typus bezeichnet, während es ursprünglich nichts anderes ist als ein individuelles Schönheitsideal des Künstlers, das erst allmählich, durch die Gewohnheit des Sehens typische oder wenn man will konventionelle Bedeutung gewonnen hat.

Bei der Beurteilung der Kunst wird man natürlich immer zuerst entscheiden müssen, ob ein Künstler wirklich die Absicht gehabt hat, irgend eine Figur als ideale Schönheit zu charakterisieren. Bei dem Bilde der Anbetung wird man das vielleicht — und nicht einmal immer — von dem Kinde, der Mutter und zweien der Könige voraussetzen dürfen, nicht aber von Joseph und dem Mohrenkönig. Man kann also das Schönheitsideal des Künstlers mit voller Sicherheit nur nach den Figuren beurteilen, die er unzweideutig als schön darstellen wollte. Nur von diesen kann man verlangen, dass sie auch schön geschildert sind, wobei man freilich bedenken muss, dass das Schönheitsideal der Menschen ein verschiedenes ist und dasjenige des Künstlers keineswegs mit dem des Publikums übereinzustimmen braucht. Man kann wohl sagen, dass wo das beim ersten Auftreten eines Meisters nicht der Fall ist, die Richtung der Entwickelung auf diese Übereinstimmung hingeht, aber perfekt wird diese meistens erst im Laufe der Zeit, durch Nachgeben des Publikums.

Wir wollen nun einmal von der charakteristischen Schönheit der Kunst absehen und die Frage aufwerfen, ob es in der Natur, und zwar innerhalb eines begrenzten Gebietes derselben eine absolute höchste Schönheit giebt. Wir wollen dabei den Fall setzen, es handle sich um den männlichen Körper im Alter von 25 Jahren, um lauter Individuen einer Rasse, einer Nation, einer Zeit und eines Berufs. Dabei soll ein Beruf gewählt werden, der verhältnismässig die grösste Garantie einer gesunden körperlichen Entwickelung bietet, z. B. der militärische. Krankheiten sowie etwaige sichtbare Folgen früherer Krankheiten seien von vornherein ausgeschlossen. Angenommen z. B., es hätten sich zum Zweck einer Schönheitskonkurrenz hundert preussische Leutnants im Alter von fünfundzwanzig Jahren an einer Stelle versammelt und ein möglichst mannigfaltig zusammengesetztes Schiedsgericht, aus dem

in diesem Falle natürlich die Damen ausgeschlossen wären, hätte über ihre Schönheit abzuurteilen. Glaubt man wirklich, dass dabei die Mehrzahl der Urteile sich derart auf einen derselben konzentrieren würde, dass man ihn mit Sicherheit als den schönsten bezeichnen könnte?

Ich glaube, es würde sich hiermit genau so verhalten wie mit den ästhetischen Experimenten, bei denen es auf die Ermittelung eines schönsten Verhältnisses oder dergl. ankommt; die Urteile würden sich zersplittern. Natürlich wäre es nicht schwer, rechnerisch zu konstatieren, auf welches dieser Individuen verhältnismässig die meisten Vorzugsurteile fielen. Aber damit wäre wenig gewonnen, denn die abweichenden Urteile wären darum doch nicht aus der Welt geschafft, und ein einfaches Ignorieren derselben hiesse das als bewiesen voraussetzen, was erst bewiesen werden sollte. Es wird vielmehr auch hier als Thatsache angenommen werden dürfen, dass nicht die Übereinstimmung, sondern die Abweichung einer grösseren Zahl von Urteilen das Entscheidende und für die Ästhetik Wichtige ist, eine Abweichung, die sich wie schon gesagt aus den unberechenbar verschiedenen Kombinationen bei der Paarung verschiedenartiger Individuen ergiebt.

Was dabei erklärt werden muss, ist nur die Thatsache, dass trotz dieser Verschiedenheit des ererbten Geschmacks doch wenigstens bei Schiedsrichtern derselben Zeit und desselben Volkes in der Regel eine gewisse Übereinstimmung in Bezug auf die überwiegende Schönheit einzelner Individuen besteht. Das erklärt sich wie ich glaube durchaus nicht aus objektiven Gründen, sondern lediglich aus der gemeinsamen Erziehung, d. h. aus der Gewöhnung an ein konventionelles Kunstideal, das man bei der Beurteilung unwillkürlich mitsprechen lässt. So ist es z. B. kein Zweifel, dass noch bis vor kurzem — und bei den meisten Menschen wahrscheinlich noch jetzt — das Schönheitsideal der antiken Plastik bestimmend für den Schönheitstypus war, den man in der Natur bevorzugte. Man fand eben die Körper schön, die dem Ideal des antiken Epheben verhältnismässig nahe kamen, und die hässlich, die sich verhältnismässig weit von ihm entfernten.

Dass dies nicht die geringste normative Bedeutung hat, geht schon daraus hervor, dass Dürer, Rubens und Rembrandt — um von den Meistern des 15. Jahrhunderts ganz zu schweigen — einem vollkommen anderen Körperideal huldigten. Denn man darf annehmen, dass sie die Formen, die sie ihren Idealfiguren zu Grunde

legten, auch in der Natur, wo sie sie fanden, am höchsten schätzten.

Aus diesem unsicheren Schwanken der Körperideale hat man nun wiederholt, und besonders wieder neuerdings von anatomischer Seite einen Ausweg zu finden gesucht, indem man ausser der Feststellung normaler Proportionen — worüber schon früher (I. 294) das Nötige gesagt ist — auch normale, d. h. anatomisch „richtige" Formen festsetzte. Diese Formen suchte man, wie das natürlich ist, aus völlig gesunden Körpern zu ermitteln, wobei man unter gesund diejenigen Körper verstand, die nicht nur gegenwärtig von Krankheit verschont, sondern auch von jeder Nachwirkung einer früher überstandenen Krankheit frei waren. Man behauptete dabei, dass ein grosser Teil der modernen Kulturmenschen — angeblich 30% — durch Rhachitis, Schwindsucht und ähnliche Krankheiten, die entweder sie selbst in ihrer Jugend oder aber ihre Vorfahren in früheren Generationen durchgemacht hätten, in ihrer körperlichen Entwickelung gehemmt wären. Darauf führte man krumme Beine, dicke Gelenke, verbogene Knochen, abfallende Schultern, eingefallene Brust u. s. w. zurück. Es sei fast unmöglich, gegenwärtig in den Kreisen, denen z. B. in Deutschland die weiblichen Malermodelle anzugehören pflegten, tadellose Körper zu finden. Die Folge davon sei die, dass die meisten modernen Maler, die eben nur das malten, was sie sähen, krankhaft verbildete Körper darstellten, wodurch ihre Bilder etwas unbewusst Hospitalartiges erhielten. Selbst Künstler der klassischen Zeiten (wie Botticelli bei seiner berühmten Venus) hätten diesen Fehler gemacht. Natürlich müsse man, um zu einer idealen Schönheit zu gelangen, alle derartigen Modelle ausschliessen. Das hätten eigentlich nur die antiken Künstler und die der italienischen Hochrenaissance gethan, deshalb sei auch ihre Kunst die beste.

Über die anatomische Frage, um die es sich hier handelt, kann ich mir kein Urteil erlauben. Ich will deshalb einmal zugeben, dass kleine Anomalien, wie z. B. Verdickung der Gelenke, direkt oder indirekt auf überstandene Krankheiten oder Vererbung zurückgehen. Und es sei auch zugestanden, dass ein Künstler, der das weiss und die Kenntnis dieser Thatsache bei seinem Publikum voraussetzen kann, in den Fällen, wo er wirklich die Absicht hat, eine vollkommene Schönheit darzustellen, derartige Modelle vermeiden oder ihre Formen in der Richtung auf die ideale Schönheit verbessern sollte.

Die Schwierigkeit ist dabei nur die, zu bestimmen, wann er diese Absicht denn wirklich hat, und ob man diese Kenntnis von ihm und seinem Publikum voraussetzen darf. In dieser Beziehung darf man, glaube ich, keine zu hohen Anforderungen stellen. Denn da es z. B. nur ganz wenigen Menschen vergönnt ist, vollkommen tadellose weibliche Modelle zu sehen, können auch nur ganz wenige Menschen aus der Anschauung der Natur eine Vorstellung von dem ganz normalen anatomisch einwandfreien weiblichen Körper haben. Weder die Mehrzahl der Künstler noch die Laien, welche die Kunst geniessen, werden deshalb eine kleine Abweichung von der Norm in der Kunst bemerken. Ja es fragt sich, ob eine solche von ihnen nicht geradezu als angenehm empfunden werden würde, da durch sie ein lebendiges individuelles Element in die Kunst hineingebracht wird, das bei der Wahl schematischer sogenannter normaler Formen nie erzielt werden könnte.

Vor allen Dingen aber ist es eine Thatsache, dass der vererbte individuelle Geschmack sich fast niemals um die anatomische Korrektheit kümmert. Jedermann weiss, dass die Liebe sich an kleine Anomalien des Körperbaus durchaus nicht stösst, ja oft sogar gerade durch sie hervorgerufen oder gesteigert wird. Wie reizvoll sind oft kleine Unregelmässigkeiten des Gesichts, eine übermässige Zartheit des Knochenbaus, eine blasse vielleicht sogar kränkliche Gesichtsfarbe! So ist es denn auch eine Thatsache, dass die weiblichen Idealformen eines Dürer, Rubens, Rembrandt u. s. w. durchaus nicht normal im anatomischen Sinne sind. Ein Anatom oder Frauenarzt könnte bei den meisten von ihnen auf Schritt und Tritt Anschwellungen und Verbiegungen nachweisen, die auf früher überstandene Krankheiten zurückschliessen lassen würden.

Wenn nun das Gefühl für die Naturschönheit in einer bestimmten Zeit zum grossen Teil aus dem individuellen Schönheitsgefühl der bedeutenden Künstler dieser Zeit erwächst und das letztere von unkontrollierbaren sexuellen Gefühlen und Zufälligkeiten aller Art abhängt, so geht daraus hervor, dass unter Umständen auch körperliche Anomalien in den konventionellen Schönheitstypus aufgenommen werden können. Das war zu allen Zeiten der Fall, besonders im 15. Jahrhundert, wo man anfing, frei von der gotischen Schablone die Natur wieder treu und unbefangen nachzuahmen. Das Einzige, was man sagen kann, ist also, dass die Kunst da, wo sie dem Inhalt nach die höchste

Schönheit darstellen muss, denjenigen Typus wählen soll, der nach der Auffassung der Zeit oder dem Geschmack des Künstlers die höchste Schönheit darstellt. Aber je selbständiger ein Künstler ist, um so mehr wird er diese Schönheit nach seinem individuellen Geschmack, nicht nach dem seiner Vorgänger und Zeitgenossen gestalten. Ob diese Schönheit anatomisch richtig ist, ist eine Frage für sich, welche die Kunst als Kunst nicht berührt. In keinem Gebiete des Lebens und der Kunst gilt der Satz, dass über die Schönheit nicht zu streiten sei, dass alle Schönheit einen subjektiven Charakter habe, mehr als in Bezug auf die körperliche Naturschönheit.

Deshalb ist es auch ein ganz besonderer Fehler der Kunstbetrachtung, den Laien häufig begehen, dass sie den Wert eines Kunstwerks danach beurteilen, ob ihnen das Schönheitsideal des Künstlers sympathisch ist oder nicht. Es ist ein einfacher circulus vitiosus, von der Kunst die Darstellung des Schönen als einer objektiven ein für allemal feststehenden Sache zu verlangen, während dieses Schöne doch erst durch die Kunst bestimmt wird und deshalb auch fortwährend wechselt, ja sogar wechseln muss, wenn die Kunst sich gesund entwickeln soll. Es lässt sich mit aller Bestimmtheit behaupten, dass gerade die bedeutendsten Künstler, wenn sie zuerst auftreten, mit ihrem ganz individuellen Schönheitstypus den Geschmack der Menge nicht treffen werden. Soll nun ihre Anerkennung nicht wie schon so oft Jahrzehnte auf sich warten lassen, so wird es sich empfehlen, dass man bei der Betrachtung ihrer Werke geflissentlich von allem abstrahiert, was in der betreffenden Zeit unter dem Einfluss bestimmter historischer Ideale als naturschön gilt. Man muss, um eine fremde und neue Kunst zu verstehen, geradezu von seinem eigenen Schönheitsideal absehen und sich dem des Künstlers anpassen können. Man darf mit anderen Worten nicht fragen: Welche Natur hat der Künstler dargestellt, ist dieselbe schön oder sympathisch? sondern: Hat er die Natur, die er darstellen wollte, die ihm persönlich gefiel — oder auch nicht gefiel —, mit der vollen Kraft und Unmittelbarkeit eines gesunden und naiven Künstlers, d. h. mit der vollen Illusion geschildert, die wir verlangen, um an sie zu glauben? Kann man nach bestem Wissen und Gewissen auf diese Frage mit Ja antworten, so muss man sagen, dass das Kunstwerk gut ist, muss man mit Nein antworten, so darf man daraus schliessen, dass es schlecht ist. Mit anderen Worten, das Normative in der Kunst ist

auch in dieser Beziehung wie in allen anderen nicht ein so und so beschaffener Inhalt, der an sich schön und sympathisch wäre, sondern die Art und Weise, wie dieser Inhalt dargestellt, wie diese Natur durch den Geist des Künstlers zum Leben erweckt ist.

Was bleibt danach also übrig von der viel gehörten Forderung der idealistischen Ästhetik, dass die Kunst „das Schöne" darzustellen habe? Nichts, rein gar nichts als der einzige Satz, dass die Kunst da, wo sie das Schöne darstellen will, diejenigen Formen wählen muss, die dem Künstler persönlich in der Natur am meisten gefallen. Welche das sind, kann kein Ästhetiker bestimmen. Und da die Kunst überhaupt gar nicht immer das Schöne darstellen will, sondern oft auch das Indifferente oder gar Hässliche, so ist die Forderung der Darstellung des Schönen eben nur eine Seite einer viel allgemeineren Forderung, nämlich der der Darstellung des Charakteristischen. Das Charakteristische in der Kunst ist aber das, was die dem dargestellten Inhalt resp. der Vorstellung von demselben entsprechenden Formen hat, also Illusion erzeugt.

Ansätze zu dieser Auffassung finden sich schon mehrere in der Ästhetik der letzten Jahrzehnte, sogar schon in der des 18. Jahrhunderts, wenn man nicht gar bis zu Aristoteles zurückgehen will. Aber solange man nicht über das Wesen der Illusion im klaren war, konnten es eben nur Ansätze bleiben. Nur Groos mit seiner der Illusionstheorie verwandten Theorie der inneren Nachahmung ist der Wahrheit ganz nahe gekommen. Die übrigen Ästhetiker der neuesten Zeit drücken sich in eigentümlicher Weise um die klar auf der Hand liegenden Thatsachen herum. Man scheut sich eben, da man die Inhaltsästhetik nicht ganz aufgeben will, davor die letzte Konsequenz zu ziehen, die sich aus den Thatsachen ergiebt und die von der Kunst, unserer gesunden realistischen Kunst längst gezogen worden sind. Es ist eben nicht jedermanns Sache, sich von dem ersten besten Phrasendrescher darum schelten zu lassen, dass man eine Theorie ausgebildet habe, die die „ewig gültigen Ideale des Schönen, Wahren und Guten mit Füssen tritt". Mögen diese Leute bei ihren Idealen bleiben. Die Kunst ist schon längst über sie hinweggeschritten und die Ästhetik wird es hoffentlich auch bald thun.

Jetzt wissen wir auch, was wir davon zu halten haben, wenn die Kritik den revolutionären Künstlern, die immer realistisch sind, nachsagt, dass sie mit Vorliebe das Hässliche aus der Natur herausholen, das Schöne aber geflissentlich vernachlässigen. Was

diese Kritiker das Schöne nennen, ist gar nichts anderes als das konventionell Schöne, das nach dem Vorhergehenden gar keine normative Bedeutung hat. Was sie dagegen das Hässliche nennen, ist das was bisher von der Kunst noch nicht dargestellt worden ist, jetzt aber auf Grund einer gesteigerten Technik und der Eröffnung neuer Stoffgebiete dargestellt wird, weil es dargestellt werden kann. Auch dieses wird einmal von der Kritik in den Kanon des künstlerisch Darstellbaren, d. h. Schönen aufgenommen werden. Ob es ein Recht dazu hat, lässt sich von vornherein nicht bestimmen. Das hängt vielmehr lediglich von der Kraft der Illusion ab, mit der bedeutende Künstler es immer wieder den Menschen vor Augen stellen. Zeigt sich im Laufe der Zeit, dass auch dieses scheinbar Hässliche, zum mindesten Unbedeutende und Gleichgültige, an dem frühere Generationen achtlos vorübergegangen sind, mit den gesteigerten Mitteln der modernen Technik und dem intensiveren Naturgefühl der modernen Zeit so dargestellt werden kann, dass die Mehrzahl der Gebildeten dadurch in Illusion versetzt wird, so ist damit nicht nur das Darstellungsgebiet der Kunst, sondern auch das Reich des ästhetisch Schönen in der Natur um ein Kapitel erweitert. Denn jetzt gehört auch dieses früher Verachtete thatsächlich dem Naturschönen an. Das heisst, die Menschen finden dies früher von ihnen gar nicht Beachtete jedenfalls nicht Dargestellte in der Natur schön, weil sie wissen, dass die Kunst etwas daraus machen kann, ja sogar schon gemacht hat. Und das ist gerade der geheimnisvolle Zauber der Kunst. Sie bietet uns nicht nur ihre eigenen Werte, ihre eigenen Illusionsreize zum Genuss dar. Sondern wo sie mit ihrer Wünschelrute den Boden Natur berührt, da tritt das lautere Gold zu Tage. Sie ist es, die das scheinbar Gleichgültige interessant, das Hässliche schön, das Schöne schöner macht. Die ganze Natur, soweit sie nicht sinnlich genossen oder praktisch geschätzt wird, ist schön eigentlich nur aus Künstlers Gnaden.

SECHSUNDZWANZIGSTES KAPITEL
DIE ÄSTHETISCHE BESEELUNG DER NATUR

Wir haben im vorigen Kapitel verschiedene Arten der Naturanschauung kennen gelernt und gesehen, dass nur eine von ihnen, nämlich das Hineinsehen künstlerischer Darstellungsformen in die Natur, ästhetisch ist. Diesen Vorgang verfolgten wir zunächst mit Bezug auf die nachahmenden Künste, Malerei und Plastik, Schauspielkunst, epische und dramatische Poesie. Man kann ihn aber auch mit Bezug auf die Künste der Stimmungs- und Gefühlsillusion nachweisen.

Was zunächst die Lyrik betrifft, so hat jeder ästhetisch und litterarisch gebildete Mensch eine Fülle von lyrischen Bildern, lyrischen Naturanschauungen im Bewusstsein, die er bei der Anschauung der Natur unwillkürlich in diese hineinträgt. Es ist dabei durchaus nicht nötig, dass er an ein bestimmtes Gedicht, ein bestimmtes poetisches Bild u. s. w. denkt. Vielmehr genügt schon ein allgemeines Gefühl für das, was der Dichter in der Natur schildern, aus der Natur herausgreifen kann, um seiner Naturanschauung einen bestimmten Charakter zu verleihen. Wenn man abends spät durch einen Wald geht und die Bäume gespenstisch ihre Zweige nach einem ausstrecken, oder wenn man auf einer Wiese den Nebel sieht, wie er die Form eines Menschen mit weissem wallendem Barte und schleppendem Mantel annimmt, oder wenn man träumerisch versunken dem Rieseln der Quelle, dem Summen der Bienen und dem Gesang der Vögel lauscht, wer will sagen, wie stark bei dieser Stimmung die unwillkürliche Reminiszenz an poetische Bilder, an Goethe, Mörike, Storm u. s. w. mitspricht? Man sieht eben dann die Persönlichkeit eines solchen Dichters oder die eigene durch ihn gebildete Persönlichkeit in die Natur hinein. Man schaut thatsächlich gar nicht die Natur allein an, sondern gleichzeitig ein empfindsames menschliches Herz, in dem sie sich spiegelt. Oder man erinnert sich, wenn auch vielleicht nur dunkel, all der poetischen Formen, in denen man diese und ähnliche landschaftliche Motive bisher schon künstlerisch in sich aufgenommen hat.

So kommt es, dass man auch eine solche Landschaft ästhetisch geniessen kann, die malerisch ganz undarstellbar ist. Man übersetzt sie dann eben nicht in die Malerei, sondern in die Poesie, stellt sich alles was man sieht, hört, fühlt und riecht, in der Form eines poetischen Bildes vor. Durch die Wahrnehmung der Natur werden die lyrischen Formen, die man infolge der Lektüre u. s. w. im Kopfe hat, in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt. Das Gefühl für die Natur einerseits und für die menschliche Seele andererseits, in der sich diese Natur poetisch spiegelt, erzeugt dann das bekannte Schaukelspiel des Bewusstseins, auf dem der ästhetische Genuss beruht.

Ich weiss zwar nicht, wie verbreitet dieses Gefühl ist, glaube aber, dass es im wesentlichen auf ihm beruht, wenn poetisch empfindende Menschen auch eine mehr oder weniger formlose Natur ästhetisch geniessen können, was dann meistens in die Worte gekleidet wird, das sei doch ein poetisches Stückchen Natur oder diese Landschaft habe doch eine wahrhaft lyrische Stimmung. Natürlich hat die Landschaft keine Stimmung, sondern nur der poetisch gebildete Mensch, der sie mit lyrischem Gefühl anschaut. Ich glaube nicht, dass ein Mensch, der gar nichts von Lyrik weiss, die Natur überhaupt in dieser Weise ästhetisch geniessen kann.

Etwas ähnliches mag es auch in Bezug auf die Musik geben. Wenigstens ist bekannt, dass musikalisch gebildete Menschen unregelmässige Geräusche oder grössere Lautgruppen, die sie hören, unwillkürlich in rhythmische und melodische Motive umsetzen. Eine niedrige Form dieser Erscheinung ist es, wenn man die Melodie eines Gassenhauers nicht loswerden kann und sie vermöge einer Zwangsvorstellung bei jeder Rede, jedem Geräusch, das man wahrnimmt, zu hören glaubt. Eine höhere Form ist die schon von Leonardo beobachtete, dass man z. B. aus dem Läuten der Glocken allerlei Melodien heraushört. Wenn man das Rasseln des Eisenbahnzuges subjektiv rhythmisiert, dem Geräusch der Dreschflegel, dem Klappern der Mühle eine Melodie unterlegt, so ist das natürlich nur unter der Voraussetzung möglich, dass schon vorher im Bewusstsein musikalische Formen vorhanden waren, die durch die Anschauung eines annähernd ähnlichen nicht musikalischen Geräusches in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt wurden. Dabei ist es durchaus nicht nötig, dass der Rhythmus dieser Erinnerungsvorstellungen genau mit dem des natürlichen Ge-

räusches übereinstimmt. Schon eine gewisse Annäherung an ihn macht das bekannte Spiel der Phantasie möglich. In diesem Falle ist es eben das leicht erregbare nervöse Gefühlsleben des Künstlers, das subjektiv zu der Wahrnehmung der Wirklichkeit hinzuthut, was objektiv in dieser gar nicht oder wenigstens nicht in dieser Form vorhanden war.

Auch architektonische Formen kann man in die Natur hineindeuten. Das lehrt schon der Sprachgebrauch. Wenn ich sage: Er sass unter schattigem Rebendach, oder: Die Bäume des Waldes wölbten sich über seinem Haupt zu einem Dome, oder: Die Pyramide der Jungfrau hob sich mächtig vom Himmel ab, so vergleiche ich die Naturformen unwillkürlich mit architektonischen. Ich sehe gewissermassen architektonische Formen in die Natur hinein, was natürlich nur der kann, der solche Formen in Menge gesehen hat, aus häufiger Anschauung kennt. Die gesehenen Naturgegenstände bilden dann die eine Vorstellungsreihe, die bei ihrer Wahrnehmung in der Erinnerung auftauchenden architektonischen Formen die andere. Beide bestehen während der Anschauung nebeneinander und erzeugen das bekannte Schaukelspiel des Bewusstseins. Dabei brauchen die Zweige der Bäume durchaus nicht wirklich die Form von Kuppeln oder Kreuzgewölben zu haben, sondern nur von fern an sie zu erinnern, wie denn auch die Jungfrau nicht genau pyramidale Form hat, sondern sich ihr nur etwas nähert. Gerade die Abweichungen, die beim Anblick gewissermassen als illusionsstörende Momente empfunden werden, verhindern eine völlige Verschmelzung der miteinander verglichenen Formen und ermöglichen dadurch erst eine längere Dauer des Phantasiespiels.

Die Gartenkunst in ihrer älteren architektonisch-ornamentalen Form ist nur eine künstliche Herbeiführung derartiger Ähnlichkeiten. Von einer natürlichen Cypresse kann man sagen: sie steigt empor wie ein Obelisk. Der Gartenkünstler giebt ihr geradezu die Form eines Obelisken oder eines spitzen Kegels. Die Gartenschere hilft hier der Phantasie dessen, der nicht von selbst ästhetisch anschauen kann, nach, indem sie die bis zu einem gewissen Grade schon vorhandene Ähnlichkeit der Naturformen mit architektonischen künstlich steigert, derart, dass sie auch dem weniger Feinfühligen in die Augen fällt.

Das Hineindeuten architektonischer Formen in die nicht zugestutzte Natur findet übrigens seine Analogie in dem Hineindeuten menschlicher Gesichter und Gestalten in die unregelmässigen

Erhöhungen und Vertiefungen des Mauerputzes oder der Baumrinden, wobei der Mensch wohl durch Bleistift oder Taschenmesser nachhilft. Leonardo da Vinci rät einmal den jungen Malern, zur Übung ihrer Phantasie Flecken auf der Mauer oder Wolken zu Naturgegenständen umzudeuten, was ein sehr anregendes und nützliches Spiel sei. In vielen Gegenden führen Felsen und Berge ihre Namen von der Ähnlichkeit, die sie mit menschlichen Figuren und Köpfen haben. Alle derartigen Spielereien beruhen auf einem angeborenen Illusionsbedürfnis des Menschen, das ihn dazu drängt, den Wahrnehmungsbildern, die sich ihm bieten, Vorstellungsbilder, die aus einer anderen Sphäre stammen, unterzuschieben. Offenbar muss ihm dieses Phantasiespiel einen vom Inhalt der Vorstellungen ganz unabhängigen Genuss bereiten.

Dies wird auch durch eine Menge poetischer Wortbildungen bestätigt. Komposita wie Säulenwald, Himmelsdom, Rebendach, Baumkrone, Wiesenteppich, Wolkensteg, Bergrücken, Felsenmeer u. s. w. regen den Hörer lediglich deshalb poetisch an, weil sie ihm mit einem Worte zwei Vorstellungsreihen ins Bewusstsein zaubern, die das bekannte reizvolle Schaukelspiel der Vorstellungen erzeugen. Dabei ist es ganz einerlei, ob beide Vorstellungsreihen aus der Natur entlehnt sind (Felsenmeer, Bergrücken) oder die eine aus der Natur, die andern aus der Architektur (Säulenwald, Himmelsdom, Rebendach) oder die eine aus der Natur, die andere aus der angewandten Kunst (Baumkrone, Wiesenteppich). Das Entscheidende ist vielmehr die Verschiedenheit der Vorstellungsreihen, die im Bewusstsein streng auseinander gehalten und doch immer wieder miteinander verwechselt werden.

Endlich kann uns auch die Kenntnis des Tanzes zu einer ästhetischen Anschauung der Natur anregen. Das Charakteristische des Tanzes ist das Spielende, d. h. praktisch Zwecklose der Bewegungen. Wenn wir nun im Leben eine Bewegung sehen, die ohne gerade streng rhythmisch zu sein, doch praktisch zwecklos ist und ausserdem an rhythmische Tanzbewegungen erinnert, so geniessen wir sie ästhetisch. Derartige Bewegungen kann man besonders bei Frauen und Mädchen häufig beobachten. Graziöse Personen fahren, wenn sie nach etwas greifen, nicht geradeswegs darauf zu, sondern machen einen kleinen Umweg, indem sie der Hand einen Schwung nach oben oder nach der Seite geben. Sie wiegen sich auch wohl beim Gehen ein klein wenig mehr in den Hüften, setzen die Füsse ein klein wenig schwungvoller auf, bewegen

den Kopf etwas mehr hin und her als zum Zwecke des einfachen Vorwärtskommens nötig wäre.

Wir bezeichnen derartige Bewegungen als „anmutig". Auch das Anmutige gehört zu den ästhetischen Kategorien, die meines Erachtens nur aus der Zweiheit der Vorstellungsreihen erklärt werden können. Und zwar besteht die zweite von der Natur unabhängige Reihe dabei wie ich glaube aus Erinnerungsvorstellungen tanzartiger Bewegungen. Es ist gewiss eine falsche Meinung, wenn man annimmt, diejenigen Bewegungen seien die ästhetisch schönsten, die mit dem denkbar geringsten Kraftaufwand das denkbar Grösste leisteten. Denn dann müsste der Soldat, der Griffe macht und marschiert, die ästhetisch anmutigste Persönlichkeit sein. Die Form, die sich aus dem Zweck, dem praktisch Notwendigen ergiebt, ist darum noch durchaus nicht die ästhetisch schönste. Das haben wir schon bei der angewandten Kunst gesehen, das gilt auch von der Bewegung des menschlichen Körpers. Ein gewisses Superfluum, etwas Freies und Spielendes gehört auch hier zur Schönheit dazu. Und wir haben uns gewöhnt, dies Schöne als „anmutig" zu bezeichnen. Es giebt zwar auch ein Anmutiges des Ausdrucks — das vielleicht auf einer unwillkürlichen Vergleichung mit mimischen oder malerischen Reminiszenzen beruht —, aber noch häufiger brauchen wir das Wort mit Bezug auf die Bewegung. Beim Anblick einer anmutigen Frau haben wir das Gefühl: Sie bewegt sich im Rhythmus und bewegt sich doch wieder nicht im Rhythmus. Sie tanzt und tanzt doch wieder nicht, ihre Bewegungen sind zweckmässig und gehen doch wieder ein wenig über das Zweckmässige hinaus. Und diese doppelte Vorstellungsreihe, dieses Hinundherpendeln des Bewusstseins gewährt uns Genuss.

Fassen wir alle bisher besprochenen Fälle zusammen, so können wir den im vorigen Kapitel gefundenen Begriff des Naturschönen noch etwas genauer formulieren. Naturschön im ästhetischen Sinne ist allles, was Formen hat, die uns zu einer Zweiheit von Vorstellungsreihen anregen. Und zwar muss die eine der Vorstellungsreihen nach dem Bisherigen der Natur, die andere irgend einer Kunst, einerlei welcher, angehören. So wie das Kunstschöne das von Menschenhand geschaffene ist, was uns die Natur ins Bewusstsein bringt und uns dadurch zu einer doppelten Vorstellungsreihe anregt, so ist das Naturschöne das was ohne Beihilfe des Menschen Formen hat, die uns zu einer Vorstellung

der Kunst anregen und dadurch eine doppelte Vorstellungsreihe in unserem Bewusstsein erzeugen.

Unter den aufgeführten Beispielen waren nun aber zwei, bei denen die zwei Vorstellungen nicht auf Natur und Kunst verteilt, sondern aus zwei verschiedenen Gebieten der Natur entlehnt waren: „Bergrücken" und „Felsenmeer". Beim Bergrücken ist es die Vorstellung eines menschlichen Körperteils, die sich neben der toten Naturform eindrängt, beim Felsenmeer die gleichzeitige Vorstellung von zwei verschiedenen Gegenständen aus der toten Natur, wodurch das Spiel der Phantasie verursacht wird. Es ist nun die Frage, ob wir hierin Beispiele für eine allgemeinere Erscheinung zu sehen haben, durch die wir veranlasst werden könnten, unsere Deutung des Naturschönen vielleicht noch etwas allgemeiner zu fassen.

Wir wollen dabei von dem Bergrücken ausgehen. Indem wir einen breit gelagerten Bergzug mit gebogenem Umriss als „Bergrücken" bezeichnen, legen wir einem toten Gebilde der Natur die Vorstellung von etwas Lebendem unter. Man kann dies als eine in der Phantasie vollzogene Beseelung auffassen. Und dies bringt uns auf einen Begriff, der in der Ästhetik eine sehr grosse Rolle spielt, nämlich den der ästhetischen Beseelung, dem dieses Kapitel eigentlich gewidmet ist. Unter ästhetischer Beseelung der Natur verstehen wir jede Anschauung eines toten Naturgebildes, bei der wir dasselbe in der Phantasie beleben. Wenn wir von einem steil aus der Ebene emporragenden Felsen sagen: Er steigt kühn empor, oder von dem Veilchen: Es duckt sich bescheiden im Grase, oder von der Tanne: Sie ragt stolz in die Lüfte, so beleben wir in unserer Phantasie das Tote. Dass dies eine ästhetische Anschauung ist, leuchtet sofort ein. Wenn man einem Felsen die Bewegung des Emporsteigens und ausserdem das Gefühl der Kühnheit unterlegt, so ist das ebenso ein ästhetischer Akt wie die Übersetzung des toten Marmors einer Statue in lebendiges Fleisch. In beiden Fällen wird das Tote zum Lebendigen, das Anorganische zum Organischen emporgehoben. Der Unterschied ist nur der, dass bei der Statue eine vom Menschen in bewusster Weise geschaffene Form vorliegt, die den Beschauer zu diesem Phantasieakt anregt, während bei dem natürlichen Felsen, dem Veilchen, der Tanne die Natur selbst es ist, die diesen Gebilden Formen gegeben hat, durch die der Mensch zu diesem Phantasieakt angeregt wird. Die ästhetische Anschauung der Natur ist also auch in dieser

Beziehung ganz analog der der Kunst. Das Entscheidende dabei ist, dass der Anschauende sich einer Vorstellung hingiebt, die der Wirklichkeit, d. h. seiner unmittelbaren Wahrnehmung nicht entspricht. Er weiss ganz genau, dass die betreffenden Naturgebilde leblos, d. h. im Sinne des menschlichen Lebens tot sind, aber dennoch stellt er sie sich als lebend, als fühlend vor. Und dieses Spiel der Phantasie, dieser schöpferische Phantasieakt gewährt ihm Genuss.

Offenbar haben wir es hier mit einer prinzipiell anderen Erscheinung zu thun als bei der unbewussten Übersetzung der Natur in künstlerische Formen. Auch hier entstehen zwar bei der Anschauung zwei Vorstellungsreihen. Aber von diesen beiden gehört nicht die eine der Natur, die andere der Kunst, sondern beide der Natur an. Und zwar sind es Gegenstände zweier verschiedener Naturreiche, die dabei nebeneinander dargestellt, gewissermassen miteinander vertauscht werden.

Dadurch wird die Vermutung nahe gelegt, dass es sich bei dieser Art der Anschauung um eine allgemeinere Erscheinung handelt, von der die Übersetzung der Natur in die Kunst nur ein besonderer Fall ist. Diese allgemeinere Erscheinung wäre vielleicht wiederum die Zweiheit der Vorstellungsreihen überhaupt, und wir kämen damit auf einen Gedanken zurück, den wir schon früher berührt haben, als wir vom Glanz, vom Witz u. s. w. sprachen (I. 339). Um hierüber Sicherheit zu gewinnen, müssen wir das Wesen dieser ästhetischen Beseelung genauer zu analysieren suchen.

Zunächst haben wir da einige Irrtümer zu beseitigen, die sich aus der Auffassung der Inhaltsästhetik, speziell der Einfühlungsästhetik ergeben. Der erste ist der, dass es sich bei dieser Art der ästhetischen Anschauung um eine Selbsteinfühlung des Anschauenden handle, der zweite der, dass der Phantasieakt dabei immer auf eine Steigerung der eigenen Persönlichkeit hinauslaufe, der dritte der, dass dabei immer eine Übersetzung des Toten ins Lebendige vorgenommen werde, und der vierte der, dass die Vorstellung, der man sich dabei hingiebt, immer eine angenehme oder ethisch wertvolle sei. Alles dies lässt sich leicht widerlegen.

Wir wollen dabei von einem bekannten Beispiel ausgehen, an das wir schon oben (S. 376) gedacht haben, nämlich Goethes Erlkönig. Wenn man abends durch ein nebeliges Thal reitet und, zunächst ohne Goethes Erlkönig zu kennen, im schweifenden Nebel ein lebendes Wesen, in den Erlen tanzende Mädchen sieht, so ist das

allerdings eine ästhetische Beseelung der Natur. Sie ist ästhetisch aber nur so lange, als wir nicht an das, was wir uns vorstellen, glauben. Sobald wir dies thun, d. h. sobald wir den wirklichen Erlkönig und seine Töchter zu sehen glauben, die uns oder andere verfolgen, fühlen wir nicht ästhetisch. Gespenster sehen ist keine ästhetische Anschauung. Ein Kind, das nachts aufwacht und sein an der Wand hängendes vom Mond beleuchtetes Handtuch für ein Gespenst hält, empfindet nicht ästhetisch, hat überhaupt kein Lustgefühl, da es sich ja fürchtet. Erste Bedingung für den ästhetischen Genuss, den man an der Beseelung des Unbeseelten hat, ist, dass man Herr über die Situation bleibt, dass man sich der Verwechslung stets bewusst ist. Die Anschauung, die den Genuss verursacht, ist also auch hier nichts anderes als eine bewusste Selbsttäuschung.

Diese Erkenntnis ist ungeheuer wichtig. Denn sie bewahrt uns davor, die mythischen Personifikationen, die Belebung der Natur mit Göttern, Nymphen, Faunen, Wald-, Quell- und Berggottheiten, die wir aus dem antiken Volksglauben kennen, für ästhetisch zu halten. Die mythenbildende Phantasie der Völker ist ursprünglich durchaus nicht ästhetisch, sondern religiös. Sie beruht nicht auf einer Phantasiethätigkeit, sondern auf dem Glauben, d. h. auf wirklichem Fürwahrhalten dessen, was man nicht sieht. Der Grieche, der im Donner und Blitz den Göttervater Zeus, in der Sonne den Sonnenwagen des Helios, im Windhauch den flüchtigen Götterboten Hermes, in der Wolke die finstere Gorgo sah, der belebte zwar die Natur auch, aber diese Belebung war kein Spiel seiner Phantasie, sondern er glaubte heilig und fest an diese Wesen. Erst allmählich, als dieser Glaube schwand, wurde aus der wirklichen Täuschung, dem Aberglauben, die bewusste Selbsttäuschung, die poetische Beseelung der Natur. Und wenn wir heutzutage die Natur mit ähnlichen Wesen beleben, wenn z. B. Boecklin in seinen Landschaften menschliche oder halbmenschliche Wesen anbringt, die gewisse Naturerscheinungen, gewisse Geräusche der Natur personifizieren sollen, so ist es doch selbstverständlich, dass dies nur ein Spiel der Phantasie ist, dass wir nicht wirklich an diese Wesen glauben. Diese Art von Beseelung ist also eine bewusste Selbsttäuschung.

Inwiefern kann man nun sagen, dass wir uns bei dieser ästhetischen Anschauung *selbst* in die Naturgebilde einfühlen? Die Einfühlungsästhetik nimmt das nämlich an. So wie sie sich ein-

bildet, unser Genuss an einer Säule bestände darin, dass wir selbst mit unserem Körper das gerade Aufrechtstehen der Säule mitzumachen glaubten, so bildet sie sich auch ein, unser Genuss an einem steil emporsteigenden Felsen bestände darin, dass wir dieses steile Emporsteigen im Geiste selbst mitmachten, dass wir unseren Körper entsprechend dastehen oder emporsteigen fühlten. Wir hätten also die Schönheit des Felsens nicht darin zu erkennen, dass wir durch seine Formen zu einer Phantasiethätigkeit angeregt würden, sondern darin, dass gerades Stehen oder kühnes Emporsteigen angenehme Thätigkeiten wären, deren Vorstellung uns in ein „sympathisches Glücksgefühl" versetzte.

Wiederum wie bei der Kunst wird diese Auffassung durch die Thatsache widerlegt, dass wir uns bei dieser ästhetischen Anschauung durchaus nicht immer angenehmen, sondern sehr oft auch unangenehmen Vorstellungen hingeben. Das haben wir schon beim Erlkönig gesehen, wo ja der Inhalt der Anschauung ohne Zweifel unlusterregend ist. Und so ist es mit sehr vielen Bewegungsvorstellungen. Das Sichwinden der Schlange am Boden ist gewiss keine Bewegung, in die der Mensch sich mit seinem gerade aufgerichteten Körper gern einfühlte. Wenn wir also poetisch von einem Bächlein sagen: Es schlängelt sich durch die Wiesen, so ist nicht recht abzusehen, inwiefern dieses Bild uns eine körperlich angenehme Bewegung suggerieren oder uns gar „ethisch" fördern sollte. Oder wenn wir bei einem Gewitter in die schwarzen Wolken hineinschauen, aus denen der Donner kommt und zwischen denen die Blitze hervorzucken, und wenn wir dann sagen: Die Wolke grollt, der Himmel zürnt, wie ist es möglich, dass wir durch die Hineinfühlung unseres Ichs in eine so unlusterregende Thätigkeit wie Grollen und Zürnen Genuss haben sollten?

Nein, unser Genuss besteht in solchen Fällen darin, dass wir dem Felsen, dem Bach, den Wolken ein Leben, eine Bewegung, ein Gefühl unterlegen, die sie nicht haben, als tote Wesen gar nicht haben können. Dieses Leben, diese Bewegung, dieses Gefühl kennen wir freilich in erster Linie aus eigener Erfahrung, wir kennen sie aber auch aus der Anschauung anderer, als einen Bestandteil, eine Äusserung ihres menschlichen Wesens. Und unser Genuss besteht darin, dass wir den Felsen, den Bach, die Wolke in unserer Phantasie zu solchen organischen, lebendigen, fühlenden Wesen umgestalten, dass wir diese toten Dinge vermittelst unserer objektiven Illusion als lebendig anschauen. Wir wissen zwar, dass

der Fels tot und bewegungs- und fühllos ist, aber wir stellen ihn uns als lebendig, steigend und kühn vor. Wir wissen, dass das Wasser des Baches nur durch die Schwerkraft gezogen bergab läuft; aber wir stellen es uns als glitzernde Schlange vor, die sich durch die Wiesen windet. Wir wissen, dass Wolken Wasserdampf, Donner und Blitz elektrische Entladungen sind. Aber wir stellen uns die Wolke oder den, der in der Wolke sitzt, als grollend und zürnend vor. Das ist ein schöpferischer Akt, eine psychische Thätigkeit, die unsere Seele ebenso mit Wonne erfüllt wie der körperliche Zeugungsakt unseren Körper. Warum diese Thätigkeit, in der wir uns der zeugenden Natur, dem Schöpfer verwandt fühlen, nicht schon an sich lusterregend sein, warum es dazu noch der Annehmlichkeit des vorgestellten Inhalts bedürfen soll, ist schlechterdings nicht einzusehen.

Man wird danach schon beurteilen können, was ich von der Formulierung des Naturgenusses seitens der extremen Inhaltsästhetik halte, wonach wir z. B. bei der Anschauung eines Wasserfalles mit dem Wasser von Felsen zu Felsen herabzufallen, beim Anblick einer Hügelkette uns hüpfend an ihr entlang zu bewegen, beim Anblick eines Baumes in der Faser des Holzes emporzuwachsen, beim Anblick eines Abgrundes in die dunkle Tiefe hinabzustürzen glaubten. Ich bin der Ansicht, dass wenn die ästhetische Anschauung darin bestände, sie eben keine ästhetische, d. h. lusterregende Anschauung wäre. Wenn wir dagegen in einer Wolkenmasse eine Herde Schafe sehen, oder von einem Abgrund sagen: er gähnt, wodurch wir in uns die Anschauung erzeugen, als ob die Erde selbst lebendig wäre und den Rachen aufrisse, so ist das ästhetisch, weil wir uns dabei etwas als lebendig und organisch vorstellen, wovon wir ganz genau wissen, dass es als solches nicht vorhanden ist, weil wir also selbst Schöpfer sind, aus eigener Kraft das Tote mit Leben erfüllen.

Ebenso verkehrt ist die bei Inhaltsästhetikern viel verbreitete Anschauung, dass es sich bei diesen Vorstellungen immer um eine Steigerung des Menschlichen handle. Danach würde der Genuss, den wir an der Anschauung des kühn emporsteigenden Felsens hätten, nicht allein darin bestehen, dass wir mit dem kühnen Emporsteigen etwas für uns ethisch Wertvolles erlebten, was zu erleben sich lohnte, sondern die Kühnheit, die wir dem Felsen andichteten, wäre sogar eine grössere Kühnheit als die, deren wir selbst im Leben fähig wären, und deshalb könne man hier von

einer durch Einfühlung hervorgebrachten Steigerung unserer Existenz reden. Aber davon kann doch gar keine Rede sein. Es ist schon alles Mögliche, dass wir dem Felsen überhaupt eine Kühnheit unterlegen, die er gar nicht hat. Warum diese Kühnheit ausserdem noch eine grössere sein soll als die, die wir selbst im Leben haben könnten, ist ganz unerfindlich. Ohne Zweifel sind zwei Bergsteiger, die mit Seil und Steigeisen an einem solchen Felsen emporklettern, viel kühner als der Inhaltsästhetiker, der sich selbst bei der ästhetischen Anschauung in den „kühnen" Felsen hineinfühlt. Jedenfalls ist der Anschauende weder während der Anschauung noch nachher kühner als er vorher gewesen war.

Die Hauptsache ist aber die, dass es sich bei dieser Art Anschauung gar nicht einmal immer um eine Beseelung des Unbeseelten, sondern oft auch um eine Entseelung des Beseelten handelt. Das lehrt eine vorurteilslose Zusammenstellung vieler ähnlicher Fälle. Die Beispiele dafür bietet uns der poetische Sprachgebrauch. Denn in ihm schlagen sich alle diese phantasievollen Umbildungen von Naturphänomenen nieder. Das Hauptkennzeichen des poetischen Sprachgebrauchs ist das Bild, der Vergleich, die Metapher. Jede tropische metaphorische Ausdrucksweise ist ein Beweis für eine ästhetische Naturanschauung in dem hier behandelten Sinne. Die Form dieser Bilder, Vergleiche und Metaphern enthält für uns die Elemente, aus denen wir den psychischen Vorgang, der sich darin ausspricht, in seiner Eigenart erkennen, gewissermassen rekonstruieren können.

Dabei machen wir zunächst die Beobachtung, dass viele Fälle dieses poetischen Sprachgebrauchs allerdings auf eine Steigerung hinauslaufen. Freilich nicht auf eine Steigerung unseres eigenen Wesens, sondern des Phänomens, das wir ästhetisch anschauen. Man kann von einem steilen Felsen sagen: Er wächst aus der Erde oder er steigt kühn empor. Im ersteren Falle legen wir ihm ein Wachstum unter, das er nicht hat, d. h. wir heben ihn aus dem Mineralreich in das Pflanzenreich empor, wir dichten ihm eine organische Kraft an, die ihm nicht eigen ist. Im zweiten Falle heben wir ihn sogar aus dem Mineralreich in das tierische oder menschliche empor. Denn Kühnheit ist ein Vorrecht der lebenden Wesen.

Beides ist eine Steigerung, die nicht mit dem anschauenden Menschen, sondern mit dem angeschauten Objekt vorgenommen wird. Wenn der Mensch sich bei der Anschauung selbst als

Felsen fühlte, so wäre das keine Steigerung, sondern ein Herabsteigen, eine Degradierung seiner Existenz. Erst dass der Fels zur Pflanze, zum Tier oder zum Menschen emporgehoben wird, ist eine Steigerung, und zwar eine in unserer Phantasie vollzogene Steigerung eben des Felsens. Der Zweck dieser Steigerung ist klar. Es soll dadurch seine Form, sein steiles unvermitteltes Dastehen deutlicher und anschaulicher gemacht werden. Wollte der Dichter oder der, der eine Landschaft mit ästhetischer Absicht schildert, sagen: Der Fels ragt in der Art über die Fläche empor, dass seine Umrisse ungefähr senkrecht auf ihr stehen, so wäre das zwar richtig, aber ganz unanschaulich. Damit der Leser, der den Felsen nicht sieht, eine deutliche Vorstellung seiner Form erhält, belebt der Dichter ihn und sagt: er wächst oder steigt empor. Denn mit dem Worte ‚wachsen' verbindet jedermann die Vorstellung des senkrechten Emporragens aus einer ebenen Fläche, mit dem Worte ‚steigen' den Begriff einer energischen Bewegung von unten nach oben. Ein solches Bild schlägt also zwei Fliegen mit einer Klappe. Erstens macht es das was geschildert werden soll deutlicher als es ohne das wäre, zweitens erzeugt es zwei Vorstellungsreihen, deren Wechsel Lust gewährt. Deutlicher aber muss der Dichter die Sache deshalb machen, weil er für solche schreibt, die die Dinge nicht selbst sehen, sondern sie sich beim Lesen lebendig vorstellen sollen. Die Emporhebung des toten Felsens in das Pflanzen- oder Menschenreich hat also hier genau denselben Zweck wie alle Veränderungen, die z. B. in der Malerei und Plastik zum Zwecke der Illusionserzeugung mit der Natur vorgenommen werden. In der Natur ist der Fels so wie er ist vollkommen deutlich genug. In die Rede und Schrift, also in die Poesie übersetzt, muss er gesteigert werden, wenn er ebenso stark wirken soll wie in der Natur.

Dass die Steigerung hier die Form einer Überführung ins Organische annimmt, erklärt sich daraus, dass wir als Menschen das Wesen des Organischen unmittelbarer fühlen als das des Anorganischen. Steigen und Kühnheit sind menschliche Thätigkeiten und Attribute, die wir aus eigener Erfahrung kennen. Es ist begreiflich, dass man sich das weniger Geläufige durch das Geläufigere zu verdeutlichen sucht. Schon daraus ergiebt sich, dass die ästhetische Anschauung der Natur sehr oft einem Emporheben in ein höheres Naturreich gleichkommen muss. Das Menschliche liegt uns näher als das Tierische, das Tierische näher als das Pflanzliche,

das Pflanzliche näher als das Mineralische. Kein Wunder, dass wir viele Bilder brauchen, durch die das Mineralische ins Pflanzliche, das Pflanzliche ins Tierische, das Tierische ins Menschliche übersetzt wird.

Natürlich ist diese Steigerung nur da möglich, wo die Formen des wahrgenommenen Naturphänomens derart sind, dass sie dazu Anlass geben. Es muss eine Ähnlichkeit zwischen dem Wahrgenommenen und dem Vorgestellten vorhanden sein — genau wie in der Kunst —, wenn eine Beseelung oder allgemein gesagt eine phantasiemässige Steigerung vorgenommen werden soll. Diese Ähnlichkeit ist in unserem Falle das senkrechte unvermittelte Aufsteigen des Felsens aus der Fläche. Diese Form ist die unmittelbare Ursache der ästhetischen Anschauung, sie repräsentiert also in diesem Falle das Naturschöne. Die senkrechten Umrisse erinnern an die Bewegung des Steigens von unten nach oben oder an das gerade Aufgerichtetsein, und diese beiden Vorstellungen erinnern wieder an die Kühnheit. Jede dieser Vorstellungen ist gesetzmässig, d. h. infolge regelmässiger Erfahrung mit der anderen verbunden, d. h. es liegen hier die entsprechenden Assoziationen vor, die die ästhetische Anschauung ermöglichen. Die Assoziation ist auch hier die Voraussetzung der ästhetischen Anschauung. Die Verbindung der einzelnen Glieder im Bewusstsein des Hörers muss so eng sein, dass wenn die Wahrnehmung der Formen erfolgt, gleichzeitig die ästhetische Vorstellung entsteht, oder sie muss wenigstens so eng mit ihr verbunden sein, dass der Hörer ihre Verbindung, wenn der Dichter beide durch das poetische Bild gleichzeitig erzeugt, sofort empfindet.

Ob freilich alle Menschen beim Anblick eines natürlichen Felsens ein solches Vorstellungsspiel vollziehen, ist mehr als zweifelhaft. Es giebt gewiss viele, die infolge geistiger Schwerfälligkeit nicht dazu im stande sind. Sie bedürfen, um diese Kombination scheinbar heterogener Vorstellungen vollziehen zu können, einer Hilfe. Die Menschen, die ihnen diese Hilfe leisten, nennen wir Dichter. Sie haben eine grössere geistige Beweglichkeit als die Masse, ihnen stehen jederzeit zahlreiche Assoziationen zur Verfügung, um die Dinge so lebendig und anschaulich auszudrücken, dass die anderen sie sich auch ohne unmittelbare Wahrnehmung deutlich vorstellen können.

Neben der Steigerung des Wahrgenommenen in der Vorstellung giebt es nun aber auch Fälle, wo der poetische Sprachgebrauch eine Degradation desselben in sich schliesst. Wenn man

z. B. von einem Menschen, der einen grossen Schrecken gehabt hat, sagt: Er stand da wie festgewurzelt, oder wenn Wallenstein seine Vereinsamung in die Worte kleidet: „Da steh' ich, ein entlaubter Stamm", so beruhen beide Bilder auf einem Herabsteigen des Menschen ins Pflanzenreich. Dieses Herabsteigen hat wiederum keinen anderen Zweck als den der Verdeutlichung. „Festgewurzeltsein" giebt eine deutlichere Vorstellung der Bewegungslosigkeit als „Ruhigstehen". „Entlaubter Stamm" eine deutlichere Vorstellung der Vereinsamung als „verlassener Mensch".

Oder wenn man sagt: „Er hat statt des Herzens einen Stein im Busen" oder „er erstarrte zu Eis" oder „er fiel wie ein Klotz zu Boden", „es fiel ihm ein Stein vom Herzen" u. s. w., so handelt es sich dabei immer um eine Ersetzung des Organischen durch das Anorganische, also um ein Herabsteigen von höherer Stufe zu niederer.

Dasselbe gilt von den oben (S. 333) angeführten Fällen, die auf eine Vergleichung der Natur mit architektonischen oder stereometrischen Formen hinauslaufen. Wenn ich einen Wald mit einem von Säulen gestützten und gewölbten Dom oder eine Cypresse mit einem Obelisken, eine Hecke mit einer Mauer vergleiche, so degradiere ich ebenfalls das Organische, d. h. Pflanzliche zum Anorganischen, d. h. Mineralischen. Ich thue es wiederum der Deutlichkeit wegen, um die Form dieser Gebilde klarer zu veranschaulichen. Denn die architektonischen und stereometrischen Formen sind für den, der sie überhaupt kennt, anschaulicher weil einfacher als die Naturformen. Die architektonisch-stereometrische Form ist gewissermassen die „schematische Lebensform" oder die geometrische Analogieform des entsprechenden Naturgebildes. Sie zeigt gewissermassen das Extrem der in der Naturform liegenden geometrischen Tendenz, die aber in ihr nicht vollkommen rein zum Ausdruck gekommen ist.

Jede dichterische Schöpfung bietet eine Menge Beispiele für diese Erscheinung. Ein Drama oder ein Epos, das in gesteigerter poetischer Sprache gedichtet ist, erzeugt in doppeltem Sinne eine Zweiheit von Vorstellungsreihen, erstens indem es den Leser zwingt, sich ein Leben, eine Natur vorzustellen, die in Wirklichkeit gar nicht da sind, sondern erst mit der Phantasie aus den sinnlich wahrgenommenen Worten entwickelt werden müssen, und zweitens indem jedes Bild, jede Metapher für sich wieder eine Zweiheit von Vorstellungen, wenn nicht gar eine doppelte Reihe

von Vorstellungen erzeugt. Der ästhetische Prozess wiederholt sich also hier wer weiss wie oft, im ganzen sowohl wie im einzelnen, in fortwährender unendlicher Verzweigung. Man begreift deshalb auch, dass die Poesie trotz ihrer realistischen Entwickelung immer wieder eine Neigung hat, zur gehobenen Sprache zurückzukehren. Diese ist zwar nicht nötig, da die Illusion auch ohne sie zu stande kommen kann, aber sie erzeugt, wenn wirklich schön, eine Steigerung des Genusses, weil sie die Zweiheit der Vorstellungsreihen vervielfältigt und vermannigfaltigt.

Die beiden Hauptformen der gehobenen Sprache sind der Vergleich und die Metapher. Beim Vergleich werden die beiden Vorstellungen durch „wie" oder „als ob" aneinandergereiht, so dass sie successiv ins Bewusstsein treten, beim Bilde werden sie so miteinander verbunden, dass sie völlig gleichzeitig entstehen. Wenn z. B. Bürger die Ballade vom braven Manne mit der Strophe beginnt:

> Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
> Und schnob durch Welschland trüb und feucht,
> Die Wolken flogen vor ihm her,
> Wie wenn der Wolf die Herde scheucht,

so kommen hier beide Formen nebeneinander vor. Der „schnaubende Tauwind", der die Vorstellung eines organischen Atmens erweckt, ist ein Bild, die Wolken, die vor ihm herfliegen, „wie wenn der Wolf die Herde scheucht", ein Vergleich. Im ganzen kann man wohl sagen, dass das Bild unmittelbarer und stärker wirkt als der Vergleich, weil die beiden Vorstellungen dabei gleichzeitig und sehr rasch ins Bewusstsein treten. Die Wirkung hat dabei etwas Plötzliches, Blitzartiges, ähnlich wie beim Witz, der ja auch eine plötzliche Durcheinanderrüttelung des Bewusstseins zur Folge hat. Und ebenso wie die Fähigkeit Witze zu machen, nur solchen Menschen gegeben ist, die eine gewisse Fülle von Vorstellungen haben, so dass sie auch scheinbar heterogene Dinge jederzeit in Beziehung zu einander setzen können, so stehen auch Vergleiche und Metaphern nur einem Menschen zu Gebote, der über eine Menge von Vorstellungen aus den verschiedensten Gebieten des Lebens und der Natur verfügt, so dass er im gegebenen Fall immer im stande ist, die Dinge durch treffende Vergleiche und Bilder zu verdeutlichen. Ein dichterisch veranlagter Mensch schreibt nicht nur, sondern redet, ja denkt sogar sehr oft in Form von zwei Vorstellungsreihen. Sein ganzes

Bewusstsein ist gesättigt mit Bildern und Vergleichen und Assoziationen. Er verwechselt und vertauscht die Dinge fortwährend im Geiste miteinander und hat dadurch einen Reichtum von Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein, von dem sich der gewöhnliche Mensch, der nur in einer Vorstellungsreihe denkt, nichts träumen lässt. Einen solchen Menschen bezeichnet man im gewöhnlichen Leben wohl als geistreich. Besitzt er ausserdem noch das formale Talent und hat er den Menschen wirklich etwas zu sagen, so ist er ein Dichter.

Wenn man nun die verschiedenen Naturreiche und Lebenssphären, die bei dieser ästhetischen Anschauung einander substituiert werden können, der Reihe nach nebeneinander stellt, Anorganisches, Pflanzenreich, Tierreich, Reich des Menschen, und dazu noch alle weiteren Untereinteilungen, die mit ihnen vorgenommen werden können, so ist es leicht, die zahllosen Bilder, die man in Dichtungen oder in gehobener Prosa liest oder fortwährend im Leben hört, klassenweise zu ordnen.

Gehen wir beispielsweise vom Anorganischen aus, so kann dieses bei der ästhetischen Anschauung übergeführt werden erstens ins Pflanzliche, zweitens ins Tierische, drittens ins Menschliche. Beispiel für 1: der Felsen, der wächst, für 2: der Bach, der sich schlängelt, für 3: der Abgrund, der gähnt.

Gebilde des Pflanzenreiches kann man erstens degradieren zum Anorganischen, zweitens steigern zum Tierischen, drittens steigern zum Menschlichen. Beispiel für 1: die Krone des Baumes; für 2: der Epheu, der an der Mauer emporkriecht; für 3: die Trauerweide, die klagend ihre Äste hängen lässt.

Oder man nehme das Tierreich. Hier ist erstens eine Degradation zur anorganischen Natur, zweitens eine Degradation zum Pflanzenreich, drittens eine Steigerung zum Menschen möglich. Beispiel für 1: eine Wolke von Heuschrecken, für 2: eine Schlange, die plötzlich aus dem Grase emporwächst, für 3: die klagende Nachtigall.

Endlich das Reich des Menschen. 1. Degradation zum Anorganischen: Seine Stirne ist umwölkt; 2. Degradation zum Pflanzlichen: Ein Mädchen, das sich wie eine Knospe entfaltet; 3. Degradation zum Tierischen: Seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben.

Man sieht wie gross hier die Zahl der möglichen Variationen ist, da die Klassen der Naturreiche, aus denen die Bilder genommen sind, ja beliebig vermehrt werden und jedem einzelnen von ihnen

beliebig viele Erscheinungen aus jedem anderen substituiert werden können. Aus dieser Übersicht ergiebt sich aber wiederum, dass der Ausdruck „ästhetische Beseelung“ für diese Erscheinung eigentlich nicht richtig ist, insofern es sich dabei durchaus nicht immer um die Beseelung eines Unbeseelten handelt. Vielmehr ist der allgemeinere Begriff, unter den man alle diese möglichen Fälle bringen kann, der der Vertauschung. Der ästhetisch empfindende Mensch nimmt schon bei der Anschauung der Natur und der Dichter bei ihrer sprachlichen Schilderung eine fortwährende Vertauschung vor, bei welcher der gerade wahrgenommenen Erscheinung solche aus anderen Gebieten untergeschoben werden. Diese Vertauschung oder Verwechslung ist aber nicht eine wirkliche, sondern — genau wie bei der Anschauung des Kunstwerks — eine bewusste, völlig durchschaute. Der Mensch, der die Natur in dieser Weise anschaut oder eine dichterische Sprache schafft oder geniesst, die auf dieser bildlichen Ausdrucksweise beruht, vertauscht die Dinge nicht wirklich miteinander, sondern stellt sich nur vor, dass sie verwechselt wären. Er giebt sich dem Phantasiespiel einer bewussten Vertauschung oder einer durchschauten Verwechslung hin. Dass dieses an sich für den Menschen einen hohen Reiz hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Die unmittelbare Erklärung dafür bietet uns wiederum die Zweiheit der Vorstellungsreihen, die wir beim Glanz, beim Witz und bei der Maske kennen gelernt haben. Ihr höherer Sinn ist auch hier das Streben nach möglichst allseitiger Erschöpfung der Natur und des menschlichen Lebens.

Auch daraus ergiebt sich nun, dass die bewusste Selbsttäuschung, die wir als Kern des Kunstgenusses nachgewiesen haben, nur ein besonderer Fall einer viel allgemeineren psychischen Erscheinung ist, für die ich keinen passenderen Ausdruck wüsste als „durchschaute Verwechslung“.

Die durchschaute Verwechslung ist thatsächlich das Band, das Kunstschönheit und Naturschönheit, die beiden durch die Illusionsästhetik scheinbar auseinander gerissenen Seiten der ästhetischen Anschauung doch wieder zusammenbindet. Dies ist der Punkt, bis zu dem die wissenschaftliche Ästhetik, wenigstens so wie ich sie auffasse, kommen kann. Mit der Feststellung dieses allgemeingültigen psychischen Bedürfnisses hat sie ihre Aufgabe gelöst.

WORT- UND NAMENVERZEICHNIS

A.

Aberglaube II 38, 383.
Abkürzung I 161, II 238, 247, 256.
Abschlagen (Spiel) II 12.
Absetzen der Farben II 238.
Abstumpfung II 311, 315.
Abwechslung II 144.
Abweichen der Urteile II 370.
Accentuieren der Natur II 116, 204, 218, 223, 256, 259, 357.
Achill II 113.
Adam und Eva II 159.
Adler I 276, II 343, 350.
Ägineten I 287.
Ägyptische Kunst I 310, II 262, 273, 276, 281, 292, 316, 322, 323.
Ähnlichkeit I 359, 362, 364.
Äolsharfe I 257.
Äsop II 113, 118, 183.
Ästheten II 67.
Ästhetisierung der Ernstgefühle II 180, 185, 199.
Aëtos I 276, II 147.
Affekt II 287.
Affen II 41, 44, 350.
Agathe Tyche I 173.
Agitation II 101.
Ahnungsvermögen s. Intuition.
Ahorn II 345.
Akanthus II 345.
Akkord I 343.
Akrobatik I 76, 141.
Akroterien I 316.
Aktualität der Gefühle I 400.
Alberti I 45, 178, 179, 215, II 117, 365.
Alëuten II 183.
Alexandria II 70.
Alkoholismus I 397.
Allegorie I 365, II 213, 227, 228, 261.
Allegri siehe Correggio.
Alt I 204.
Altarbilder I 288, II 270.
Altchristliche Kunst II 148.
Altdeutsche Malerei II 297.
Alter II 367.
Altmeisterlicher Stil I 361, 388.
Altniederländer II 297.
Altruismus I 380.
Ameisen II 42.
Amerighi siehe Caravaggio.
Amor des Michelangelo II 206.
Amoretten I 215, 303, 340, II 316.
Analogie I 312, 317.
Analyse I 33.
Anatomie I 215, 303, II 316, 371.
Andamanen II 183.
Anderslösung II 285.
Anfänge der Kunst II 147, 177, 274.
Anmutige, das II 380.
Anomalien der Körperbildung II 371, 372.
Anpassung II 203, 356, 357.
— an den Geschmack des Publikums II 209.
Anschaulichkeit II 387.
Anschauungsillusion I 72, 78, 81, 134, II 262, 263, 268.
Anthropozentrische Betrachtung II 99.
Antigone II 128.
Antigonos I 176, 184, II 286.
Antike Ästhetik I 167.
Antilope II 44.
Antinomie II 174.
Apelles I 175, II 228, 291, 301.
Apfelsine II 84.
Aphrodite von Knidos I 173, II 91, 148, 158.
Apollo I 113, II 340.
— von Belvedere II 158.
— von Tenea II 292, 293.
Apsis I 287.
Aquarell II 253.
Arabeske I 161.
Arbeit, körperliche I 346.
Arbeiter II 53.
Arbeitsteilung II 52.
Archaismus II 201, 250, 272, 274, 280, 292, 321, 322, 323.
Architektonische Schönheit der Natur II 332, 378.
Architektur I 64, 128, 150, 228, 248, 276, 280, 283, 306, 371, II 87, 145, 200, 252, 253, 310.
Architekturmalerei II 235.
Ares I 374.
Aretino I 193, 208.
Arier II 361.
Aristoteles I 221, II 23, 112, 129, 139, 374.
Aristophanes II 169.
Armband I 281.
Armeleutekunst II 71.
Arnolfini II 302.
Arrangieren der Natur s. Verändern.
Art II 361.
L'Art pour l'art II 67.
Artista I 64.
Artistische Fertigkeiten I 76.
Arznei II 58, 81.
Arzt I 60, 64.
Assoziation I 4, 18, 131, 160, 266, 272, 319, 332, II 84, 186, 350, 388, 390.
Assyrien I 310, II 277.
Asymmetrie I 285, 286.
Ate II 132.
Atelierschatten II 236.
Atlanten I 151.
Atlas I 140, 150.
Auerhahn II 40.
Auferstehung (Tolstoj) II 164, 166.
Auflösung der Umrisse II 242.
Aufmerksamkeit II 13.
Aufsteigende Entwickelung II 290.
Augen (in der Plastik) II 247.
Ausbiegen der Hüfte II 292.
Ausdruck I 181, 210, 260, 265, 357, 377, II 219, 287, 311, 380.
Auseinanderfallen von Kunst und Leben II 58, 70.
Ausgleichung II 76, 103.
Auslese, natürliche II 66, 68, 203.
— sexuelle II 65.
Australneger II 183, 191.
Auswahl aus der Natur I 386, II 139, 204, 219, 233, 243, 275.
Automaten I 244, II 30.
Automatische Bewegungen I 262, II 5.
Autosuggestion I 395, 398.
Autotypien II 232.

B.

Babylonisch-assyrische Kunst I 310, II 277.
Bach I 260, II 104, 311.
Bäume II 344.
Bahnhöfe I 284.
Balgen II 19.
Balkendecke II 253.
Ballet I 76, II 160, 166.
Ballspiel I 344, II 12.
Balustrade I 281.
Balzen II 40.
Bandinelli II 315.
Barbari I 199.
Barbizon II 60, 92, 313.
Barock I 310, II 296, 310.

Basilika I 130, 284, 287, 310, 311.
Bauernschlägereien II 117.
Baukunst s. Architektur.
Baumrinde II 192, 379.
Bauspiele II 24, 41, 181.
Bayavogel II 39.
Bayreuth I 225.
Beccafumi I 188.
Bedeutende, das II 96, 98, 103.
Beeren I 281, II 11, 39.
Beethoven I 259, 390, II 104, 190, 255, 311.
Befreiende, das II 136.
Begehren, sinnliches II 348.
Bekannte, das II 28, 32.
Beleuchtung s. Helldunkel.
Bellen II 40.
Bellini I 197, 288.
Bemalung I 286.
Beobachtung anderer I 35.
Bergsteigen II 18.
Bériot II 255.
Bernhard, St. II 148.
Bernhardt, Sarah II 308.
Beruf II 367.
Beschreibung der Gefühle I 33.
Beseelung, ästhetische I 80, II 376, 381.
Bestimmungsmensur II 20.
Besuche-Spielen II 25.
Bett I 286.
Bettler II 117, 142.
Bewegung II 239, 244. Siehe auch Rhythmus.
Bewegungsillusion I 81, 133, 265, 266, II 41, 87, 199, 268, 310.
Bewegungslosigkeit I 213, 217, II 328.
Bewegungsspiele II 11, 17, 19, 33, 44, 63.
Bewegungstänze I 126, 230.
Bewerbung II 21, 40, 191.
Bewunderung II 129.
Bewusstheit I 362, 394, 404, II 5.
Bewusstsein I 19, 337, 394.
Biber II 42.
Bilateraler Körperbau I 262.
Bild, poetisches II 386.
Bilderbücher II 31.
Bilderschrift II 199.
Bilderstreit II 149.
Bilderverehrung II 148.
Bildliche Anschauung der Natur II 121, 326.
Bildliche Ausdrucksweise II 378, 386.
Billard II 9.
Biograph I 238.
Bismarck II 78.
Blätter II 344.
Blasinstrumente II 189.
Blechgewänder II 159.
Bleisoldat II 26.
Blendung II 143.
Blüte II 72.
Blüteperioden I 37, II 291, 316.
Blumen, imitierte I 250.
Blumenstück II 97, 98, 213, 235.
Boccaccio I 178, II 163, 169.
Bodenhausen II 118.
Böcke II 42.
Boecklin I 31, 375, II 216, 228, 234, 264, 338, 356, 357, 383.
Bogen I 285.
Bologna, Giov. da II 244.
Bonbonlutschen II 4.
Bonington II 313.
Borgia, Cesare II 74.
Borgobrand I 287.
Botaniker II 349, 352.
Botticelli II 371.
Bouguereau II 162.
Boxen II 19.
Brahms II 255.
Bramante I 311.
Bramantino I 186.
Braut- und Bräutigamspiel II 25.
Bronzefigürchen II 30.
Bronzeguss II 306.
Bronzestil II 245, 252, 253, 284.
Brotkügelchendrehen II 5.
Brouwer II 117.
Brückenbau I 284.
Brüllen II 9.
Brummen II 9, 17.
Brummteufel II 9.
Brunelleschi I 22, 180, 215, II 320.
Buchillustration II 274, 304.
Buddha II 78.
Bühne als illusionsstörendes Moment I 219.
Bühnenreform I 227.
Bürger II 390.
Bullen II 45.
Buonarroti siehe Michelangelo.
Buonsignori I 186.
Burgundische Miniaturen II 302.
Burne-Jones II 229, 322, 360.
Buschmänner II 183.
Buti, Spinetta II 152.
Buttersemmelästhetik II 137.
Byron II 163, 175.
Byzantinische Kunst II 274, 277, 316, 323.

C.

Cabanel II 162.
Cäcilia, heilige Raffaels I 185, II 326.
Callot II 143.
Campanili I 316.
Caravaggio II 154.
Carrière II 242.
Carstens I 390.
Castagno I 189.
Castiglione I 193.
Cavallini I 179.
Cennini I 178.
Centralbau I 311.
Centralbrasilien II 183.
Ceylon II 183.
Charakter des Künstlers II 58, 175, 220.
Charakteristische, das I 181, 194, 199, II 218, 230, 366, 374.
Charaktertanz II 191.
Chartres II 294.
Chemie I 59.
Chirurgie I 60.
Chopin II 255.
Christentum II 105, 134.
Christus Michelangelos II 159.
Cicero I 171.
Cimabue II 287.
Cinquecento II 287, 288.
Clavigo II 177.
Cölibat II 158.
Colonna, Vittoria I 192.
Conchylien II 345.
Condivi I 192, II 211.
Constable II 313.
Corneille II 320.
Cornelius II 93, 265.
Corot I 122, II 93.
Correggio I 187, 249, II 161, 301, 316.
Courbet II 92, 363.
Cranach II 101.
Crane II 229, 267, 322, 360.
Crivelli II 360.
Cypresse II 344, 378.

D.

Dach I 284.
Dachziegel I 280.
Daidalos I 171.
Damenspiel II 8.
Daniel in der Löwengrube I 287, II 268.
Dante II 76, 100.
Darwin II 40, 65, 190.
Daubigny II 93.
Daudet II 164, 166, 172.
David Michelangelos II 270.
Decamerone II 163, 169.
Definitionen für Kunst I 56, 72 167, II 60.
— für Spiel II 6.
Dekadence I 397.
Dekolletierung II 22.
Dekorationsmalerei, illusionistische I 249.
Dekorative, das I 353, 359, 363.
Dekorative Kunst I 64, 128, 150, 228, 250, 276, 306, 371, 388, II 10, 40, 74, 89, 97, 147, 192, 193, 195, 273, 303, 304.
Dekorative Tendenz I 46, 352, II 94, 259, 266, 277, 280, 288, 297, 299, 321.
Delacroix I 99, II 94.
Delaroche I 99.
Delirium I 394, 398.
Demetrios I 172.
Demoralisierender Einfluss II 165.
Denner I 240.
Derwische II 6.
Descendenzlehre I 49, II 64.
Desdemona II 346.
Detailausführung I 358, 362, II 241, 256.

Details, Unterdrückung der II 236, 238, 247, 275, 300.
Determinismus II 177.
Deus ex machina II 133, 140.
Deutsche II 76, 361.
Deutsche Kunst II 74, 76.
Diadumenos des Polyklet I 298.
Dichter II 175, 339, 388, 391.
Didaktische Poesie I 91.
Diderot II 140.
Dienste (archit.) II 310.
Differenzierung des Schönheitsgefühls II 357, 364.
Dingotänze II 191.
Dionysos II 113.
Dionysoskult II 147.
Diorama I 180, 214, 241.
Dipylonstil II 197.
Diskuswerfer I 138, 150.
Dissonanz I 258, 259, 331.
Doelenstücke, holländische II 270.
Dolce I 193, 208, 273, 274, 301, 366.
Dominieren einzelner Künste II 262.
Donatello I 22, II 115, 320.
Doppelbewusstsein I 402.
Doppelbilder II 240.
Doppelich I 402.
Doppeltsehen II 240.
Dorischer Baustil II 283.
Doryphoros des Polyklet I 298, II 293.
Dossi II 360.
Dostojewski II 172.
Dou I 240.
Doublette der Natur I 247, 359.
Drama I 87, 226, II 24, 26, 147, 162, 219, 260, 263, 309.
Dramatische, das II 125, 138, 254.
Dramatische Musik II 262.
Dramatische Spiele II 24, 45.
Dreckeln II 30.
Drehorgel I 257.
Dreieck, gleichseitiges I 16, 310, 322.
Dreischiffigkeit I 284.
Du Bois-Reymond I 376.
Dubos II 72.
Duell II 20.
Dürer I 45, 195, 198, 305, 363, 396, II 95, 209, 214, 228, 238, 249, 256, 298, 299, 300, 304, 306, 320, 363, 364, 365, 367, 370, 372.
Düsseldorfer II 328.
Durchschnitt I 296, 322, 384, II 218, 229.
Durst II 52, 164.
Duse II 308.

E.

Egoistische Kunst II 16, 185.
Ehe II 357.
Ehebruch II 162, 172.
Ehre II 168.
Ehrgeiz II 16.
Eiche II 344.
Eierstab I 278, 281.
Einbildungskraft I 385.
Einfachheit II 92.
Einfühlung I 4, 18, 136, 144, II 382, 384.
Einheiten, die dramatischen I 22, 139.
Einsame Menschen II 168.
Einseitigkeit der plast. Komposition II 271.
Eintönige, das II 144.
Einübung durch das Spiel II 50, 61.
Einwirkung auf die Menschen II 17.
Eisengitter I 66.
Eisenkonstruktion II 253.
Eiszeit II 183.
Eitelkeit II 21, 40, 188.
Ekdal, Hjalmar II 309.
Ekelhafte, das II 142.
Ekstase, religiöse II 6.
Elefant II 27, 350.
Elfenbeinfigürchen, primitive II 30, 193.
Elstern II 39, 44.
Emanzipation der Kunst I 26.
Emotionen II 129.
Emutänze II 191.
Engländer II 74, 361.
Englische Gartenkunst II 330.
Ente II 351.
Entsagung II 24.
Entseelung des Beseelten II 386.
Entstehung der künstlerischen Illusion II 46, 60.
Entwickelung II 180, 282, 350.
Entwickelungsfaktoren II 285.
Entwickelungslehre I 13, 49, II 64.
Entwürfe I 393.
Ephebenstatuen I 298.
Epheu II 345.
Epigramm I 91.
Epik I 89, II 36, 343.
Epische Darstellbarkeit II 254.
Epischer Stil II 254.
Erasmus I 203.
Erdloch I 283.
Erdrosselung II 143.
Erechtheion I 151, 284.
Erfindung, freie II 213.
Erfolg II 16.
Ergänzung des Lebens durch die Kunst II 58, 72, 103, 153, 182.
Ergänzungsgefühle II 54.
Ergänzungstheorie II 50, 54, 81, 129.
Erhabene, das I 90, 373, 378, II 118, 127, 210, 342.
Erhebende, das II 136, 170.
Erholung II 49.
Erinnerung I 214, 349.
Erkennungszeichen II 65, 190.
Erlkönig II 376, 382.
Ermüdung II 311.
Ernstgefühl I 98.
Eros des Praxiteles I 173.
Erotische Kunst II 162, 163.
Ersatzvorstellungen II 54, 81.
Erzieherischer Beruf der Kunst II 7, 48, 77.
Eskimos II 183, 351.
Es war II 164.
Ethische, das I 23, 42, 62, 164, 203, 205, 357, 359, II 86, 98, 123, 127, 134, 141, 167, 174, 385.
Ethnologie I 9, 49.
Ethos II 286.
Euphranor I 298.
Exekutionen II 143.
Experiment I 35, 318.
Experimentieren, spielendes II 33.
Eyck I 288, II 238, 299, 300—303, 306, 320.

F.

Fabel I 91.
Fabeltiere II 211, 212, 383.
Fälscherkünste II 206.
Faksimileschnitt II 394, 306.
Faltenbehandlung II 284.
Farbe I 85, 128, 269, 343, 353, 356, 360, 361, II 10, 45, 186, 237, 314, 317, 349, 350, 352.
Farbenholzschnitt, japanischer I 218, II 274.
Farbenperspektive I 213.
Farblosigkeit der Plastik I 216, 218.
Fasan II 343, 350.
Fatalismus II 177.
Faune I 375.
Faust I 88, II 99, 100, 163.
Faustrecht II 143.
Fayencefiguren von Tieren I 251.
Fechner I 204, 318.
Fécondité II 166.
Federn I 281, II 11, 39.
Feigenblätter II 159.
Fensterglas I 281.
Feuerbach II 155, 357, 360.
Feuerländer II 183.
Feuersbrunst II 120, 341.
Feuerwerk I 165, II 334.
Fialen I 316.
Fieberwahn I 394, 398.
Filippo Lippi II 152, 155, 315.
Fische II 41.
Flächenhaftigkeit der Malerei I 210, II 241, 259, 274, 276, 279, 280, 296, 304, 328.
Flächenornament I 160, 249.
Flasche I 306.
Flaubert II 164, 166.
Flechtkunst I 279, II 195.
Flötenkonzert Friedrichs des Grossen II 326.
Fontainebleau II 92.

Fontane I 31.
Form I 17, 21, 79, 85, 88, 91, 115, 129, 187, 255, 352, 368, 377, 393, II 60, 80, 247, 315, 326, 336, 349, 350.
Formästhetik I 17, 42.
Formschatten I 367.
Forstmann II 336, 348.
Fortpflanzungstrieb II 52.
Fourment, Helena II 357.
Fra Bartolommeo II 289.
Frack II 22.
Francesca, Piero della I 187, II 301.
Frankreich II 74.
Franz von Assisi II 78.
Französische Ästhetik II 140.
Französische Gartenkunst II 332.
Französische Kunst II 146, 169.
Freilicht II 318.
Freiwilligkeit des Kunstgenusses I 69, 346.
— des Spiels II 6.
Fresslieder II 192.
Freytag II 139.
Friedrich der Grosse II 230.
Fries, dorischer I 278, 280.
Fröbelianer II 31, 198.
Frömmigkeit II 149.
Froschtänze II 191.
Fruchtbarster Moment I 215, 216, II 234, 244.
Fruchtstück II 97, 235.
Frühgotische Ornamentik II 356.
Frührenaissance I 311, II 310.
Fünfschiffigkeit I 284.
Fuhrmann Henschel II 140, 142.
Fuhrmannspielen II 25.
Fumeggiare II 289.
Fussball I 76.
Furcht II 57, 129.
Furchtbare, das II 121, 341, 342.

G.

Gärtner II 348.
Galoppierende Pferde II 244.
Gans II 351.
Ganymed II 340.
Garnknäuel II 43.
Gartenkunst II 330, 378.
Gassenhauer II 377.
Gastronomie I 343.
Gattung I 13, II 361.
Gattungsinstinkt I 14, 18, 28, 43.
Gattungsmässige, das II 228.
Gauricus II 235.
Gebundene Form II 309, 390.
Gebundene plastische Komposition II 273, 279.
Gedächtnis I 383.
Gedächtnisszeichnen II 36.
Gefahrdrohende, das II 341.
Gefühlsillusion I 94, 97, 266, II 19, 87, 311.
Gefühlswirkung I 350, II 201.
Gegenreformation II 146.
Gehirnthätigkeit I 344.
Geige II 255.
Gelée, Claude siehe Lorrain.
Gelehrte II 53, 346.
Gelehrte Auffassung der Kunst I 332, II 100.
Genauigkeit der Ausführung I 201, 358, 362, II 241, 256.
Genelli II 364.
Genie I 380, 382, II 77.
Genre I 365, II 145, 147, 213, 231, 284.
Geographie I 59.
Geolog II 352.
Geometrischer Stil II 196, 284.
Gerade Linie II 239.
Geräusche II 9, 15, 40.
Geruch I 74.
Gesamtkunstwerk II 270.
Gesang II 189.
Geschichte I 59.
Geschichtenerzählen II 36.
Geschicklichkeitsspiele II 9, 17, 19, 21, 44.
Geschlecht II 361.
Geschmack I 74, 343.
Geschwüre II 117.
Geselligkeit II 23.
Gesellschaftliche Ausführung von Bewegungen I 263.
Gesetze I 12, 17.
Gesichtsmasken II 187.
Gesims, ionisches I 278.
Gespenster II 383.
Gewänder II 297.
Gewinn beim Spiel II 4.
Gewölbe I 280, 284.
Gewohnheit I 307, II 348, 362.
Ghiberti I 45, 179, 189, II 266, 296.
Gibbon II 41, 189.
Giebel I 166, 276, 284, 287.
Giganten I 374.
Giorgione I 197.
Giotto I 177, II 151, 287, 301, 302, 303.
Gipsabguss II 257.
Giraffe II 351.
Gitter I 278, 280.
Gladiatorenspiele II 20, 129.
Glanz I 339, II 10, 45, 382, 392.
Glas I 306.
Glasgow II 60.
Glasperlen II 11.
Glasscherben II 39.
Glaube II 38, 146, 383.
Glaubwürdigkeit I 362.
Glaukos II 306.
Gleichgültige, das II 103, 221.
Gleichseitiges Dreieck I 16, 310.
Glocken I 387, II 377.
Glockenspiel I 257.
Goethe I 109, 111, 204, 221, 369, 396, 398, II 79, 99, 100, 104, 136, 139, 156, 163, 177, 230, 254, 261, 376, 382.
Götterbilder II 147, 271.
Götterstatuen, griechische I 298, II 113.
Göttliche, das II 210, 342.
Goldener Schnitt I 16, 290, 302, 309, 319, 320, 321.
Goldplättchen II 11.
Goltzius II 315.
Gong II 10.
Gorgo II 383.
Gotik I 157, 161, 310, II 283.
Gottsched II 170.
Goya II 95.
Grabhügel I 283.
Gräte II 198.
Graphische Künste I 219, II 94, 261, 264.
Grauen II 129.
Grausamkeit II 129, 130.
Grausige, das I 105, II 15, 137, 341, 342.
Gravierung II 199, 275.
Greis II 368.
Grenzverwischung der Künste II 260.
Gretchen I 88, II 187, 230.
Griechen II 74, 140, 283.
Griechische Ästhetik I 168, 291.
— Musik I 258, 260.
— Ornamentik II 356.
— Plastik I 298, II 113, 277, 292, 356, 370.
Griffelkunst II 94, 261, 264.
Grillen II 40.
Gröhlen II 5.
Groos I 204, II 374.
Grün, lebendes I 251.
Gruppe II 245, 297.
Gürtel I 286.
Gurgeln d. Rohrdommeln II 40.
Gymnastik I 76.

H.

Haarbüschel I 281.
Haare II 247, 297.
Haeckel II 345.
Hässliche, das I 105, II 31, 112, 313, 314, 358, 374.
Hahn II 361.
Haider II 323.
Halbe II 107, 164, 166.
Halluzination I 398.
Halma II 8.
Hals, Fr. II 117, 118, 301.
Halsband I 281, 286.
Hamlet II 230.
Hampelmann II 26.
Hampelmannkunst II 33.
Handeln II 146.
Handwerk I 57, 63, 164, 182, II 150.
Hanneles Himmelfahrt II 140.
Harmonie I 258, 360.
Hartmann I 204, 401.
Haschen II 12.
Hass II 20, 56, 129.
Hauptmann, G. I 31, 221, II 140, 142, 168, 177, 254, 309.

Haustiere II 52.
Hautoberfläche (plast.) II 247.
Hazardspiel II 4, 8, 14, 18, 44.
Hedda Gabler II 172.
Heem, Davids de I 166.
Heemskerk II 315.
Hegel I 204.
Heiligenbilder II 149.
Heiligenstatuen II 30.
Heilung des Lahmen II 115, 118.
Heimat (von Sudermann) II 167.
Heimatkunst II 92.
Heine I 109, II 175.
Heinze, lex I 26.
Helena II 163, 226.
Helena des Zeuxis I 174, II 213.
Held der Tragödie II 127, 140.
Helios II 383.
Helldunkel I 85, 195, 360, II 10, 236, 301, 302, 307, 315, 318, 336, 352.
Hellenistische Plastik II 294, 296.
Helm I 285.
Hephäst II 183.
Herakles I 171.
Herder II 76.
Hermes I 374, 383.
— des Praxiteles I 276.
Heroenstatuen II 113.
Herstellung, Methode der I 318.
Hesiod I 374.
Heyse II 163.
Hieronymus im Gehäus II 95, 96.
Hildebrand I 242, 273, 396.
Hille Bobbe II 117, 118.
Hinrichtung II 120, 129.
Hintergrund I 361.
Hintertreppenromane I 92.
Hiob II 351.
Hirsche II 42.
Historienmalerei I 93, 365, II 213, 227, 232.
Historischer Beruf der Kunst II 69.
Hobbema II 320.
Hochrenaissance I 310, II 310.
Hochzeitspielen II 25.
Höhlen II 41.
Hörspiele II 9, 15, 40, 62, 181, 191.
Hoffnung II 14.
Hogarth I 276.
Hohenzollerndramen II 106.
Holbein II 216, 340.
Holländische Malerei I 367, II 117, 146, 225, 290, 297, 319.
Hollanda I 190, 199, II 208, 212, 301.
Holz II 192, 317.
Holsdecke II 284.
Holsplastik II 198.
Holsschnitt II 303.
Holsschnitzerei II 254.
Holsstatuetten II 30.
Holsstil II 252, 284.
Homer I 90, 244, 374, II 100, 183.
Honigwabe II 198.
Hooch, P. de II 302.
Hopfen II 345.
Horaz I 171.
Hosen II 159.
Hüpfen II 12.
Hütte I 283.
Humanismus II 322.
Humanistische Lebensauffassung II 105.
Humor II 118.
Hunde II 41—45, 348.
Hundertguldenblatt II 96.
Hunger II 52, 164, 194.
Hyäne II 350.
Hypnose I 394, 398, 402, II 7, 190.
Hysterie II 6.

I und J.

Jägerstufe II 196.
Jagd I 192, 282.
Jagdspiele II 18, 42, 61, 181.
Jagdtänze II 191.
Jagdtiere II 193.
Jagdtrophäen II 188.
Jamnitzer I 251.
Japanische Kunst I 287, 367, II 274, 277, 279, 316, 323.
Ibsen II 76, 107, 172, 309.
Idealisierung I 205, II 113, 116, 137, 218, 288, 363.
Idealismus I 372, II 202, 217, 249.
Idee I 300, II 118, 132, 202, 205, 366.
Ideenlehre II 171.
Idyllische Kunst II 70.
Jenseits von Gut und Böse II 135.
Jesuitenstil II 302.
Jesus II 78.
Illusion I 5, 18, 20, 28, 80, 207 und anderwärts.
Illusionsästhetik I 23, 27, 45 und anderwärts.
Illusionsanekdoten I 174, 183, 186, II 45.
Illusionserregende Momente I 209, 212, II 319, 328.
Illusionsgefühle I 98, 333.
Illusionsröhre I 214, II 33, 241.
Illusionssteigerung I 221, 239.
Illusionsspiele II 17, 42, 181.
Illusionsstörende Momente I 210, II 205, 300, 319, 328.
Illusionsunfähigkeit I 206.
Impressionismus II 67, 93, 234, 237, 318.
Incest II 133, 137.
Indifferentismus II 141.
Indirekte Nachahmung II 217.
Individualismus I 29, 39, II 205.
Individuelle Auffassung I 363, 366, 383, II 202, 207, 229, 249, 255, 317, 356, 364.
Indogermanen II 196.
Ingenieurwissenschaft I 60.
Inghirami II 115.
Inhalt I 17, 79, 88, 92, 115, 140, 143, 328, 333, 352, 359, 368, 377, II 4, 18, 19, 25, 26, 27, 56, 58, 60, 66, 67, 79, 228, 261, 264, 283, 326, 336.
Inhaltsästhetik I 17, 41, II 385.
Inspiration I 395.
Instinkt I 69, II 5, 50, 62.
Instrumentalmusik II 87, 189.
Instrumente, musikalische II 255.
Intarsia II 254.
Intellektueller Genuss II 353, siehe auch gelehrte Auffassung.
Interessante, das II 28, 353.
Interessiertheit I 68, II 353.
Intime Landschaft II 313, 318.
Intuition I 383, 388, 395, 401, II 151.
Io des Correggio II 161.
Johannes von Sudermann II 136.
Jongleurkunst I 76, 85.
Ionischer Baustil I 162, II 283.
Ironie II 265.
Irradiation II 236.
Irrsinn I 394, 398.
Italien II 74, 344, 361, 366, 367.
Jüngste Deutschland, das II 165.
Jugendspiel II 50, 60.
Junge Deutschland, das II 77.
Junonische Schönheit II 340.

K.

Kabinettbilder II 269.
Käferchen II 39.
Kämmerchenvermieten II 12.
Känguruh II 351.
Känguruhtänze II 191.
Käsegeruch II 222.
Kaleidoskop I 165, 257.
Kallikrates I 171, 172, 208.
Kallimachos II 306.
Kalokagathia II 171.
Kalypso II 163.
Kampf II 24, 120, 130.
— gegen die illusionsstörenden Momente I 232.
— ums Dasein II 203, 275.
— um die moderne Kunst I 28.
Kampfläufer II 42.
Kampflust II 129, 186.
Kampfspiele II 8, 12, 15, 19, 21, 42, 61, 63, 181.
Kanon des Polyklet I 297.
Kant I 204, II 3, 170, 171.
Kanzelredner I 61.
Karer II 196.
Karikatur II 31.
Karl der Grosse II 149.
Kartenspiel II 8.
Karyatiden I 151.
Kasperletheater II 26.
Katharsis des Aristoteles I 221, II 23, 129.
Katholische Kunstauffassung II 148.

Katzen II 43, 348.
Kaufläden II 26.
Kaufmann II 53.
Kaufmannspielen II 25, 26.
Kaulbach, W. II 93, 162, 328.
Kegelspiel II 9.
Keller, G. I 91, II 164.
Kentauren I 375.
Kephisodot I 173.
Keramik I 281, 285, II 195.
Kette I 281, 282.
Kibitz II 41.
Kiefer II 344.
Kierkegaard II 148.
Kinder I 50, 367, 368, II 7, 195, 200, 324, 341, 352.
Kinematograph I 238, II 244.
Kirche I 307, II 269.
Klasse II 361.
Klauen I 281.
Klavier II 255.
Klassische Dichtkunst II 76, 140, 171.
Klassische Meister I 38, 368.
Klassische Musik I 260.
Klassizismus I 19, 40, II 321.
Klee II 345.
Kleidung I 286, II 247.
Kleinbronzen II 269.
Kleist II 140.
Kleiton I 169.
Klettern II 12.
Kletterspiele II 53.
Klinger I 300, 396, II 95, 265, 363.
Klopstock II 76.
Knallen II 9.
Knarre II 9.
Knöchelverzierung I 281.
Knochen I 281, II 192.
Kochkunst I 73.
Körperbemalung II 147.
Körpergefühle I 165.
Körperliche Arbeit I 346.
Körperschmuck I 281, 286, II 45, 65, 181, 185, 193.
Körperschönheit I 290, 293, 318, II 118, 360.
Kolibri II 343.
Kollege Crampton II 142, 254.
Kolorismus II 237.
Kolorit I 187, 195, 210.
Kolportageroman I 92, 369.
Kombinationsfähigkeit I 386, 391.
Komische, das I 340, II 118, 125, 138, 221, 339.
Komödie I 341, 342, II 160.
Komplementärfarben I 270, II 236, 351.
Komposition I 187, 194, 353, II 245, 246, 253, 255, 315, 318.
Konditorei I 73.
Konformität I 312, 317
Konkurrenzen II 15.
Konsequenz des Künstlers II 176.
Konsolengesims I 278.
Konsonanz I 331, 343.
Kontrast I 344, II 172, 236.
Konturen II 239.
Konvention II 13, 34, 281, 312, 328, 355, 356, 370.
Konventionelles Schönheitsideal II 358.
Korenhalle des Erechtheions I 151.
Korybanten II 6.
Krabben (archit.) I 316.
Krähe II 39.
Kraft II 186.
Kraftillusion I 133, 134, 153, 313, II 199, 268, 310.
Kraftüberschuss II 49.
Kranach II 101.
Krankhafte Illusionssteigerung I 398.
Kranzgesims I 318.
Kreis I 312, II 197.
Kreisen der Raubvögel II 53.
Kresilas I 172.
Kreuz I 320.
Kreuzblumen I 316.
Kreuzersonate II 190.
Krieg II 186, 192.
Krieg 1870/71 II 75.
Kriegskunst I 61.
Kriegslyrik II 76.
Kriegsspiel I 61, II 20.
Kriegstänze II 191.
Kriegstrophäen II 188.
Kriemhild I 89.
Kriminalnovellen I 369.
Krönung König Wilhelms I. von Menzel II 232.
Kröte II 350.
Krokodil II 350.
Krüppel II 115.
Kühnheit II 386.
Künstler, sein Wesen I 382, II 312.
Künstlerische Anschauung der Natur II 325, 335.
Künstlerphotographie I 236, II 329.
Kugel, Zeichnung einer II 82.
Kuh des Myron I 171, 276.
Kulissen als illusionsstörendes Moment I 219.
Kultstatuen II 30.
Kultur II 322.
Kulturgeschichte II 72, 283.
Kummer II 129.
Kunst, Definitionen der I 56, 72, 167, II 60.
Kunstentwickelung I 48, 389, II 278.
Kunstformen der Natur II 345.
Kunstgenuss I 33 und anderwärts.
Kunstgeschichte als Hilfswissenschaft der Ästhetik I 37.
Kunsthistorische Auffassung I 7, 43, 368, II 323.
Kunstkritik I 9.
Kunstschöne, das I 83, 351 und anderwärts.

L.

Ladas I 171.
Lächerliche, das II 221.
Lalique II 188.
Landschaft I 354.
Landschaftsmalerei II 98, 145, 213, 225, 233, 248, 284, 313, 331, 337.
— holländische II 60, 248.
Langbohrer II 306.
Langweilige, das II 142.
Laokoon I 33, 299, II 90.
Lattenköpfe I 280.
Laubenvögel II 39, 42.
Lavastrom II 341.
Lawine II 341.
Lebende Bilder II 326, 355.
Lebensanschauung I 90, II 101, 105, 134, 203, 265.
Lebensformen, schematische II 389.
Leberecht Hühnchen II 172.
Leberthran II 58.
Lederstil II 284.
Ledertreibarbeit II 254.
Leibl II 216, 264, 328.
Leichtigkeit der malerischen Ausführung II 301.
Leipzig II 336.
Lenau I 109.
Lenbach I 31, II 242.
Leonardo da Vinci I 45, 180, 185, 186, 199, 274, 363, 387, 396, II 74, 83, 116, 117, 118, 209, 211, 228, 236, 249, 287, 288, 289, 301, 315, 320, 364, 365, 377.
Lessing, G. E. I 22, 40, 87, 95, 204, II 126, 139, 140, 164, 261.
— K. Fr. II 328.
Leuchtkraft der Farben II 235, 242.
Leviathan II 351.
Liaisons dangereuses II 163.
Libri, G. dai I 186.
— Carolini II 149.
Licht (und Schatten) vergl. Helldunkel.
Lichtproblem II 315, 317.
Lichtstärke II 235.
Liebe II 24, 129, 130, 162, 164, 186, 191, 357, 372.
Liebermann II 328.
Liebesspiele II 20, 43, 181.
Liller Mädchenbüste I 245.
Lineares Ornament II 196, 284.
Linienreihungen II 197.
Linienschönheit I 275, 353, II 199, 349.
Lippi, Fra Filippo II 152, 155, 315.
Lisenen II 310.
Lodovico il Moro II 74.
Löten II 306.
Löwe II 343, 348, 350.
Löwenköpfe der Sima I 281.
Löwenzahn II 345.

Logische Beweisführung I 42.
Logische Gedankenentwickelung in der Poesie I 397.
Lorrain, Claude II 313, 320, 331, 335, 356.
Lucian I 171.
Ludwig, O. I 91, II 140.
Lückenhaftigkeit des Daseins II 52 (siehe auch Ergänzung).
Lügen, fromme II 38.
Luft, optische Einwirkung der II 239.
Lust als Zweck der Kunst I 52, 69, 202.
— als Zweck des Spiels II 3.
Luther II 78.
Lutschen II 5.
Luzern I 248, II 344.
Lyrik I 95, 108, 226, 371, II 24, 263.
Lyrische Schönheit der Natur II 376.
Lyrischer Stil II 254.
Lysippos I 172, 173, 298, II 291.

M.

Macbeth II 127.
Madame Bovary II 164, 166, 172.
Madonna II 85, 161.
Mänaden II 6.
Männliche Körperschönheit II 363.
Märchen I 369, 373, II 35, 37, 343.
Märchenhafte, das I 373.
Magda (Heimat) II 168.
Magie, höhere I 251.
Maiano, Ben. da II 115.
Majoritätsurteil II 210.
Makart I 240.
Malerei I 258, 273, 287, 327, 335, II 10, 31, 92, 181, 194, 213, 251, 259, 266.
Malerische Anschauung der Natur II 337.
Malerische Motive II 225, 329, 336.
Malerische Spiele II 31, 45.
Malerischer Stil II 252, 298, 301.
Malerischer Stil der Plastik II 261, 262, 266, 296.
Malermodelle II 371.
Mammutzähne II 192.
Manet II 92.
Manfred II 163.
Mania I 398, II 7.
Manier II 295.
Manieristen II 317.
Mannigfaltigkeit des Schönen II 366.
Manöver I 61, II 20.
Mantegna I 187, 249, II 301.
Manuel, Nik., gen. Deutsch II 101.
Marder II 53.
Marionettentheater II 26.
Mark Twain I 341.
Marmorstil II 245, 253.
Marsch I 388.
Martyrien, gemalte II 143.
Masaccio II 288, 301, 320.
Maske I 340, II 392.
Maskerade II 26, 187.
Masolino II 288.
Masswerkdurchbrechungen I 316.
Material I 65, 282, 307, II 245, 252, 284.
Materialismus II 105.
Materialistische Kunstauffassung II 197, 252, 306.
Materialstil II 252, 254.
Materialtäuschungen I 248.
Mathematik I 58.
Mauerflecken II 379.
Mauerputz II 379.
Maupassant II 163.
Medusen II 345, 350.
Meggendorfer II 32.
Meininger I 225.
Melancholie Dürers II 95, 96.
Melanchthon I 199.
Melodie I 260, II 377.
Melozzo da Forli I 187.
Mendelssohn, Moses I 204.
Mendelssohn-Bartholdy II 255.
Mensur II 19, 20.
Menzel I 31, II 94, 95, 228, 230, 232, 264, 320, 326.
Metapher II 386.
Metaphysik I 4, 25, 32, 205, 300, II 105, 113, 118, 171, 202, 230.
Metaphysische Schuld II 128.
Methode der Ästhetik I 32.
Metopen I 278, 280.
Meyerheim, E. II 231.
Michelangelo I 184, 187, 190, 191, 192, 195, 199, 374, II 104, 159, 206, 211, 212, 270, 287, 315, 316, 356.
Mienenspiel II 183.
Milderung des Hässlichen II 116, 137.
Millet II 93, 328.
Milton I 105.
Mimesis I 95, II 200.
Mimische Schönheit II 338.
Mimische Tänze I 126.
Mincopie II 183.
Minna von Barnhelm II 126.
Minneleben II 163.
Mino da Fiesole II 115.
Mischformen II 211, 383.
Mischung der Charaktere II 220.
Miss Sarah Sampson II 164.
Misthaufen II 225.
Mitleid II 56, 57, 128.
Mittelalterliche Kunst I 177, 367, II 70, 100, 143, 146, 277, 294, 310.
Mittelwert I 296, 322, 384. II 218.
Mitterwurzer II 308.
Mode II 22, 316.
Modell I 366, II 212, 214.
Modellierung I 181, 210, 212 360, II 82, 318.
Modelustspiele II 125.
Moderne Kunst I 28, 38, 159 356, II 161, 290, 299, 307, 321.
Moderne Musik I 258, 259, 260.
Möbel I 316.
Mörike I 109, 113.
Moira II 132.
Momentphotographie II 232, 244.
Mona Lisa I 185, II 116.
Mond II 198.
Moral II 154.
Moralische, das I 164, II 145.
Moralisierende Betrachtung I 168, 357.
Mord II 120, 346.
Moro II 74.
Mosaik II 253, 274.
Mosaikartige Nebeneinanderstellung der Farben II 237, 242.
Moses II 78.
Mozart II 311.
Mücken II 4.
Multiplicare veritatem II 286.
Mundharmonika II 9.
Murillo II 154, 342.
Muschel (Radierung Rembrandts) II 96.
Muscheln I 281, II 11, 39.
Museen I 285.
Musik I 96, 105, 115, 131, 145, 159, 227, 247, 258, 259, 268, 333, 371, 387, II 9, 41, 45, 65, 66, 87, 97, 98, 145, 147, 189, 200, 201, 251, 255, 263, 264, 311.
Musikalische Auffassung der Natur II 377.
Musikalische Tendenzen in der Malerei I 46, II 261.
Musikdrama I 227, II 262, 263.
Muskelbewegung des Auges I 166, 275, 283.
Muskeln II 297.
Mut II 186.
Mutoskop I 238.
Mykenai, Löwenthor von I 287.
Myron I 138, 150, 171, 172, 276.
Mysterienspiele II 143.
Mystik II 283.
Mythische Naturanschauung II 383.
Mythologische Malerei I 365, II 213, 227.

N.

Nachahmende Künste I 94, II 250.
Nachahmung I 170, 205, 361, 389, II 18, 44, 200, 206, 276.
Nachahmung, innere I 18, II 374.
Nachahmungsspiele II 44.
Nachempfindung II 151.

Nachtigall II 343.
Nachtwache Rembrandts II 302.
Nachtwandeln I 395, 396.
Nackte, das II 157.
Nägel II 39.
Nahrungserwerb II 192.
Nana II 357.
Napoleon II 106.
Narbenzeichnung I 286, II 186.
Narkose II 6.
Narr II 173.
Nathan I 87.
Nationaler Stil II 276, 358.
Nationalität II 361, 364.
Naturalismus I 19, 30, 201, 206, 247, 258, 369, 372, 378, II 59, 67, 71, 140, 142, 144, 160, 161, 193, 195, 200, 204, 224, 228, 234, 249, 251, 267, 288, 300, 317, 319, 320, 321, 323.
Naturalistisches Ornament II 258.
Naturanschauung I 354.
Naturfreund II 336.
Naturmenschen II 341, 352.
Naturnachahmung II 27, 28, 34, 147, 192, 193, 197, 200, 250, 269, 280.
Naturschöne, das I 23, 53, 55, 82, 292, II 112, 118, 214, 346, 363.
Naturvölker I 49, 367, II 10, 22, 39, 180, 275, 352.
Naumburg II 294.
Nazarener I 390, II 322.
Nebengefühle I 332.
Nechljudoff II 172.
Necken II 17.
Neger II 361, 366, 367.
Neoimpressionisten II 243.
Nester II 41.
Netz I 281.
Neudörfer I 63.
Neue, das II 353.
Neugier II 353.
Neuidealismus I 31.
Nichtnachahmende Künste I 94.
Niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts II 319.
Niedrighässliche, das II 342.
Nietzsche II 135, 170.
Nike des Paionios II 244.
Nikias I 175.
Niobe I 173.
Norm II 231.
Normalproportion I 297.
Normaltypus II 367.
Normative Ästhetik I 15, 29.
Norweger II 361.
Notwendigkeit der Kunst I 14.
Nutzen der Kunst II 98.

O.

Oberammergau I 225.
Oberbewusstsein I 403.
Objektive Bewegungsillusion I 34.
Objektive Gefühlsillusion I 143, II 87.
„Objektive" Naturnachahmung II 207.
Objektive Unanständigkeit II 158.
Objektives Vorhandensein des Schönen I 354.
Obszöne Radierungen Rembrandts II 96.
Obszöne Tänze II 188.
Odysseus I 89, II 163.
Ödipus II 128, 132.
Ökonom II 336.
Ölmalerei II 253, 306.
Offizier II 369.
Olympische Spiele II 4.
Oper I 127, 227.
Operationen, gemalte II 117.
Operette II 160.
Optimismus II 105, 131, 172.
Originalität I 39, II 356.
Ornament I 95, 160, 250, 371, 388, II 35, 45, 66, 89, 98, 145, 147, 181, 200, 251, 254, 258, 259.
Ornamentale Auffassung der Natur II 332, 344.
Ossillieren I 334.
Othello II 346.
Overbeck II 94, 322.

P.

Pacioli I 291, 316.
Pädagogik I 60.
Pädagogische Bedeutung der Kunst II 48.
Paganini (Vitruvianer) I 316.
Paionios II 244.
Paläste I 285, II 269.
Palissy I 251.
Palma vecchio I 185, II 340, 360.
Panoptikum I 244.
Panorama I 241.
Pantomimus I 127.
Panzer I 285.
Papagei II 44, 343, 351.
Parfümerie I 74, 165.
Paris II 70, 163.
Parrhasios I 169, 174, 175, 176, 226, 240.
Parthenonfries II 296.
Passionsszenen, gemalte II 143.
Pathos II 286.
Patriotische Tendenz II 76, 106.
Pauken II 11.
Pausias I 175.
Pavian II 45.
Paysage intime II 313 318.
Pelasger II 196.
Pendelbild I 334, 338, II 326.
Penelope II 163.
Perillos I 171.
Perlen I 281.
Perlstab I 281, 282, II 187.
Perruzzi I 186.
Persönlichkeit I 13, 327, 329, II 206, 208, 210, 255, 315, 317, 327, 376.
Personifikationen II 383.
Perspektive I 180, 189, 195, 210, 212, 367, II 195, 266, 287, 301, 316, 318.
Perugino II 155, 206.
Pessimismus II 105, 131, 172.
Pestalozzi I 60.
Pfau II 43.
Pfeifen II 9.
Pfeil I 285.
Pfeiler I 307.
Pferd II 343, 348, 350, 351.
Pferdeställe II 26.
Pflegespiele II 25, 28, 45, 62.
Pfosten I 307.
Phalaris I 171.
Phantasie I 174, 385, 393.
Phantastische, das I 89, 200, 349, 369, 373, 377, II 28, 35, 210.
Phidias I 390, II 230, 291, 293, 297.
Philipp IV. I 79, II 116.
Philoktet I 171, II 143.
Philosophie II 265 und anderwärts.
Philostrat I 171.
Phonograph I 238.
Photographie I 232, 359, II 207, 232, 238, 249, 251, 257.
Physik I 59.
Physiologische Ästhetik I 25, 279, 283, 344.
Piloty II 328.
Pinie II 344.
Pinturicchio II 74.
Pippi siehe Romano, Giulio.
Plastik I 215, 287, II 10, 29, 90, 181, 194, 243, 251, 259.
Plastische Illusion II 82.
Plastische Komposition II 271.
Plastische Naturschönheit II 338.
Plastische Spiele II 26, 45.
Plastischer Stil II 252.
Plato I 168, 169, 171, 177, 222, 290, II 171.
Pleinair II 237, vgl auch Impressionismus.
Plinius I 171, 175, II 286.
Podium als illusionsstörendes Moment I 227.
Poesie I 182, 268, 369, II 99, 162, 213, 256.
Poetik II 15, 124.
Poetische Schönheit der Natur II 339.
Poetische Sprache II 379.
Politische Blüte II 73.
Polizei II 158.
Polychromie der Marmorplastik I 217.
Polygnot II 291.
Polyklet I 137, 297, 298, II 292, 293, 365.

Pompejanische Dekoration I 249, 250.
Ponderation des Körpers I 276.
Pordenone I 197.
Porträt I 234, 358, II 115, 145, 213, 234, 242, 246, 284, 290.
Porzellanfigürchen II 30, 269.
Porzellanmalerei II 254.
Pose I 360.
Posse II 125, 126, 138, 191.
Possenreisser I 370.
Postament als illusionsstörendes Moment I 215, 244.
Poussin II 115, 313, 320, 331, 335.
Pozzo II 316.
Prähistorische Funde II 183, 275.
Präraphaeliten II 201, 322, 360.
Praxiteles I 172, 173, 276.
Preisverteilungen II 15.
Primitive Kunst II 10, 22, 147, 180, 281, 352.
Primitivismus I 390, II 274, 299, 321, 323.
Problem der Form I 187, II 247.
Profane Kunst II 146.
Profil II 275, 277.
Programmmusik I 147, 149.
Proleptische Illusion I 392.
Proportion I 188, 200, 289, II 256, 349, 351.
Proportionsschlüssel I 303.
Prostitution II 166.
Protestantismus II 149.
Protogenes I 175, II 301.
Provisorische Formulierung des Kunstwerks I 392.
Psychologische Motivierung in der Poesie I 370, II 133.
Psychologischer Charakter der Ästhetik I 18, 25, 33.
Psychopathische Erscheinungen I 404.
Ptolemäer II 322.
Publikum II 16, 67, 209, 312.
Pulcinella I 370.
Puppe II 26, 28, 62.
Putten, maskierte I 340.
Pygmalion I 167, II 148.
Pyramidaler Aufbau II 245.
Pythagoras von Rhegium I 171.

Q.

Quadrat I 312.
Quadratur I 312.
Quartärzeit II 183.
Quattrocento II 287, 288.
Quieken II 9, 15.
Quintilian I 171.

R.

Rabe II 39.
Racine II 320.
Radierung I 219.
Radschlagen II 40.
Räuber und Husaren II 17, 19.
Raffael I 185, 188, 193, II 70, 84, 85, 104, 115, 118, 206, 238, 301, 316, 326, 366.
Rahmen als illusionsstörendes Moment I 210, 243, II 328.
Rangordnung der Künste II 97, 100, 103.
Ranke I 162.
Raskolnikow II 172.
Rasse II 184, 360, 361, 366.
Rasseln II 40.
Rathäuser I 284, 285.
Raubvögel II 41, 53.
Rauchen II 4.
Raumbewusstsein I 211, II 240.
Raumillusion II 83, 266, 296, 297.
Raumverhältnis I 360.
Raumvertiefung I 367, II 266, 302, 315, 316.
Rausch I 395, 397, II 6.
Reaktion II 321, 323.
— gegen den Naturalismus II 201.
Reales Ich I 401.
Realismus I 30, 41, 201, 234, 235, 258, 369, 378, II 154, 196, 204, 248, 250, 277, 307, 319, 320, 321.
Realistische Lebensauffassung II 105.
Rechnung I 277, II 260, 284.
Rechtecksversuche I 318, 321.
Rechtsanwalt I 61.
Rechtshändigkeit I 262.
Redekunst I 61.
Reformation II 74, 284.
Regelmässigkeit I 277, 283.
Rehe II 42.
Reihung I 277, II 260, 284.
Reiterspielen II 25.
Reitkunst I 76, 344.
Relief II 246, 266, 273, 296.
Religiöse Auffassung I 357.
Religiöse Kunst I 129, 203, 365, 375, II 104, 114, 227, 284.
„Religiöser" Charakter der Formen I 129.
Religion II 146, 148, 153, 184.
Rembrandt I 105, 257, 368, 375, 390, II 94, 96, 117, 143, 153, 155, 156, 239, 301, 302, 315, 320, 338, 357, 363, 370, 372.
Renaissanceästhetik I 167, 178, 291, 367.
Renaissance, deutsche I 310.
Renaissancekunst I 367, II 70, 74, 100, 104, 113, 143, 146, 156, 209, 248, 262, 269, 283, 310, 320, 322, 367.
Rennen II 12, 17.
Rentiergeweihe II 192.
Rentierzeit II 183.
Resonanz I 18.
Respirationsthätigkeit II 352.
Revolutionäre Richtungen II 320, 374.
Rezeptionsfähigkeit I 387.
Rezitation I 226.
Rhachitis II 371.
Rheims II 294.
Rhoikos II 306.
Rhythmus I 124, 145, 261, 281 339, 343, 344, 388, II 12, 41 377, 379.
Ribera II 115, 118, 143, 154.
Richard III. II 127, 137, 177.
Rinder II 42, 53.
Ringe I 281, 282, II 11.
Ringergruppe I 84.
Ringkampf I 76.
Rippengewölbe II 310.
Ritter, Tod und Teufel II 95.
Rittertum II 283.
Rivius II 203.
Römer II 74.
Römische Baukunst II 310.
Römische Elegien II 163.
Römische Plastik II 322.
Rokoko I 310, II 283, 310, 321.
Roland I 89.
Rollenbewusstsein II 17, 44.
Roman I 90, II 15, 162, 219.
Romanische Wandmalereien II 274.
Romano, Giulio I 186, 187, 189, 241, II 161, 301, 316.
Romantik II 76, 77, 145, 321, 322.
Romeo und Julia II 128.
— auf dem Dorfe II 164.
Rommelpot II 9.
Rops II 95.
Rossetti II 155, 360.
Rost I 281.
Rothäute II 361.
Rottmann II 356.
Rousseau II 93.
Rubens I 105, 288, II 94, 143, 154, 228, 239, 301, 338, 340, 357, 370, 372.
Rudern I 344.
Ruhiges Dastehen II 291.
Rumohr II 152.
Rundbau II 147.
Rundbogen II 310.
Runzlige Gesichter II 346.
Ruskin I 26, 168, II 157, 298.
Russe II 361.
Ruysdael II 320, 356.

S.

Sachs, Hans II 169.
Sängerkriege II 15.
Säule I 152, 160, 162, 276, 289, 316.
Säulenkranz I 278, 280.
Säulenvorhalle II 147.
Saiteninstrumente II 189.
Sammeltrieb I 282, II 11, 39, 45.
Sandgraben II 30.
Sandrart I 45.
Sandzeichnungen II 192, 198.
Sappho II 164, 166.

Sarkophage, altchristliche I 287.
Saskia II 357.
Satire I 91, II 265.
Satteldach I 166.
Satyrspiel II 173.
Sauflieder II 192.
Schach II 4, 8.
Schachbrettmuster II 197.
Schadenfreude II 120, 130.
Schadow I 297.
Schäferspiele II 70.
Schaffen, das künstlerische I 379, 390.
Schallstöcke II 10.
Schatten, dunkle II 236.
Schaukeln I 336, 344, II 12.
Schauspiel II 16.
Schauspieler II 175, 213, 223, 339.
Schauspielkunst I 85, 107, 219, 329, 370, 400, II 89, 147, 223, 248, 251, 258, 263, 308.
Scheibenschiessen II 9, 19.
Schein, ästhetischer I 18 und anderwärts.
Scheingefühl I 98, 100, 333.
Schein-Ich I 401, II 27.
Scheinwelt II 27.
Schematische Lebensformen II 198.
Schicksalstragödie II 132.
Schiffbruch II 120.
Schilderung in der Poesie II 261.
Schildkrötenschale II 198.
Schiller I 204, 221, 247, 396, II 3, 71, 72, 77, 136, 163, 165, 170, 171, 356.
Schindung des h. Bartholomäus (von Ribera) II 115, 118, 143.
Schinkel II 322.
Schlacht II 20, 116, 120, 341.
Schlagschatten I 367.
Schlange II 198, 351.
Schlangenlinie II 197, 198, 384.
Schmeicheln (im Porträt) II 235.
Schmetterling II 351.
Schmetterlingstänze II 191.
Schmidts Proportionsschlüssel I 303.
Schmuck I 281, 286, II 65, 187.
Schmucktrieb der Tiere II 40.
Schmutz II 342.
Schnalzen II 9.
Schneckenhaus II 198.
Schneeballwerfen II 19.
Schnellseher II 244.
Schnurren II 40.
Schöne, das I 17, 21, 53, 205, II 104, 113, 118, 214, 314, 365, 375 und anderwärts.
Schöngute, das II 172.
Schönheitsfehler, der weibliche I 299.
Schönheitsgefühl II 255.
Schönheitskonkurrenz II 369.
Schönheitskurve I 324.
Schönheitslinie I 276.
Schöpfungsprozess, der künstlerische I 390.
Scholastik II 283.
Schongauer II 95, 206, 211.
Schreck II 129.
Schriften, theoretische I 45.
Schuld, tragische II 127.
Schulespielen II 25.
Schulstil II 276, 315, 358.
Schumann II 255.
Schuppenpanzer I 281.
Schuppenreihung I 281.
Schurz I 286, II 22.
Schutzmann II 158.
Schwab, G. II 17.
Schwalben II 53.
Schwan II 343, 350, 351.
Schwank I 342.
Schwankende Umrisse II 239.
Schwein (Radierung Rembrandts) II 96.
Schweineställe II 346.
Schweizer Löwe Thorwaldsens II 344.
Schwerkraft I 152.
Schwimmen I 344.
Schwindsucht II 371.
Schwirrhölzer II 10.
Sebastian, Hl. II 161.
Seejungfrauen I 375.
Seele I 394.
Seemalerei II 226.
Seesterne II 345.
Seetiere II 345.
Segantini II 243.
Seghers, Daniel I 166.
Sehnsucht II 24.
Sehspiele II 9, 10, 62, 181.
— der Tiere II 39.
Sehthätigkeit I 343.
Seidel, H. II 172.
Seiltänzerei I 76.
Seitengefühle I 332.
Selbstbeobachtung, psychologische I 33.
Selbstbewusstsein II 15.
Selbstdarstellung II 21, 40.
Selbsttäuschung, bewusste I 5, 18, 27, 204, 209, 246, II 383 und anderwärts.
— wirkliche I 207, 220, 246.
Selbstzweck des Spiels II 4.
Semiten II 196, 361.
Semper II 284.
Serpentintanz I 257, II 160, 334.
Sexuelle Bedeutung d. Schmucktriebes II 40, 186.
Sexuelle Gefühle I 165, 166, II 23, 65, 159, 187, 188, 191.
Sforza, Lod. II 74.
sfumato II 288, 301.
Shakespeare I 99, 105, 221, 224, 247, 257, 390, II 104, 127, 136, 140, 143, 168, 169, 172, 175, 177, 230, 308, 320, 356.
Sichel II 118.
Sieb I 281.
Sieg II 24.
Siegerstatue II 91.
Signorelli II 315.
Silen II 114.
Silhouette II 194, 246, 275, 277.
Sima I 281.
Sinne, höhere und niedere, I 24, 74, 165, 256, II 7, 347.
Sinnesspiele II 9, 44.
Sinnestäuschung I 237.
Sinnliche Reize I 23, 74, 165, 230, 256, 343, 346, II 4, 10, 11, 84, 341, 347, 352.
Sittliche Weltordnung II 130.
Sittlichkeit II 145, 154.
— schöne II 171.
Situationskomik II 125.
Sixtinische Kapelle I 287, II 159.
Skeptizismus I 374.
Skizzen I 393.
Skopas I 172.
S-Linie I 276, II 292, 295.
Sluter, Cl. II 320.
Sodoms Ende II 136.
Soffitten als illusionsstörendes Moment I 219.
Sokrates I 169, 176, 177, 235, 358, II 91.
Soldatenspielen II 19.
Sonne II 198.
Sophokles I 105, 225, II 143, 308.
Sorgfalt, verschiedene der Ausführung II 241.
Sozialdemokratie II 102.
Soziale Wirkung II 16, 78, 184.
Soziologie I 9.
Spätgotik II 310, 320.
Spätrenaissance II 296, 310.
Spaltung des Bewusstseins I 403.
Spanier II 297, 361.
Spannung I 91, II 13, 14.
Spazierengehen II 11.
Spekulative Philosophie II 105, 118.
Spiegelung I 339.
— der Welt II 77.
Spiel I 50, II 3.
Spielbein II 292.
Spielzeugschachteln II 26.
Spinne II 350.
Spirale I 162, II 197.
Spitzbogen II 284, 310.
Spohr II 255.
Sport II 12.
Sprache der Schauspieler II 308.
Sprachgebrauch I 36, 157.
— poetischer II 386.
Sprechübungen, spielende II 16.
Springen II 12.
Sprödigkeit II 22.
Spyri II 37.
Staatsaktionen II 232.
Stab I 307.
Stäbchenlegen II 198.
Städteanlagen I 284.
Staket I 281.
Stammesstil II 276.

Stand, fester II 284.
Standbein II 292.
Standproblem II 291.
Stanzen, vatikanische I 287.
Star II 44, 350.
Starnina I 189.
Stauffer-Bern I 122.
Stefano I 179.
Stehende Statuen II 292.
Steifheit, archaische II 273.
Steigerung der Gattung I 13, II 57.
Steigerung der Natur I 369, 370, 373, II 138, 211, 218, 234, 386.
— der Persönlichkeit II 382, 385.
Steine, bunte II 11, 39.
Steinplastik II 198.
Steinstil II 253, 284.
Stereometrische Auffassung der Natur II 389.
Stereometrische Formenbehandlung in der Plastik II 280.
Stereoskop I 237.
Stereoskopisches Sehen I 211, II 240.
Sternenhimmel II 342.
Stier II 186.
Stierkämpfe II 20, 129.
Stil I 161, II 200, 251, 260, 311, 324 und anderwärts.
Stilarten, architektonische II 252.
Stilisieren II 249, 319.
Stilisiertes Ornament II 258.
Stilleben I 352, II 66, 98, 213, 235.
Stillosigkeit II 251.
Stilmischungen II 259, 260.
Stimme II 189.
Stimmung I 97.
Stimmungserregende Künste II 251.
Stimmungsillusion I 94, 97, 128, 313, II 41, 87, 262, 263, 311.
Stirnband I 281, 286.
Stirnziegel I 281.
Stoffels, Hendrikje II 155.
Stoffliche Charakteristik I 360.
Stolz II 15, 16, 186, 188.
Storm I 31, 91, 109.
Sträuben der Federn II 40.
Strampeln II 5, 62.
Strategie I 61.
Strebepfeiler I 281, II 310.
Streit beim Spiel II 3.
Struwwelpeter II 31.
Stützenwechsel I 278.
Stuhl I 286, 306.
Subjektive Bewegungsillusion I 134.
Subjektive Gefühlsillusion I 135, II 87.
Subjektive Unanständigkeit II 158.
Subjektiver Charakter des Schönfindens I 20, 366, II 358, 373.
Sudermann I 31, II 136, 164, 167, 177.
Sünde II 157.
Suggestion I 398.
Suggestive Kunst II 278.
Surrogat der Wirklichkeit II 248.
Surrogatgefühle II 54.
Symbol I 18.
Symbolismus I 206, II 67, 94, 99, 261.
Symmetrie I 283, II 245, 284, 349.
Sympathetisches Glücksgefühl II 88.
Symplegmen II 161.
Systematik des Tragischen II 138.

T.

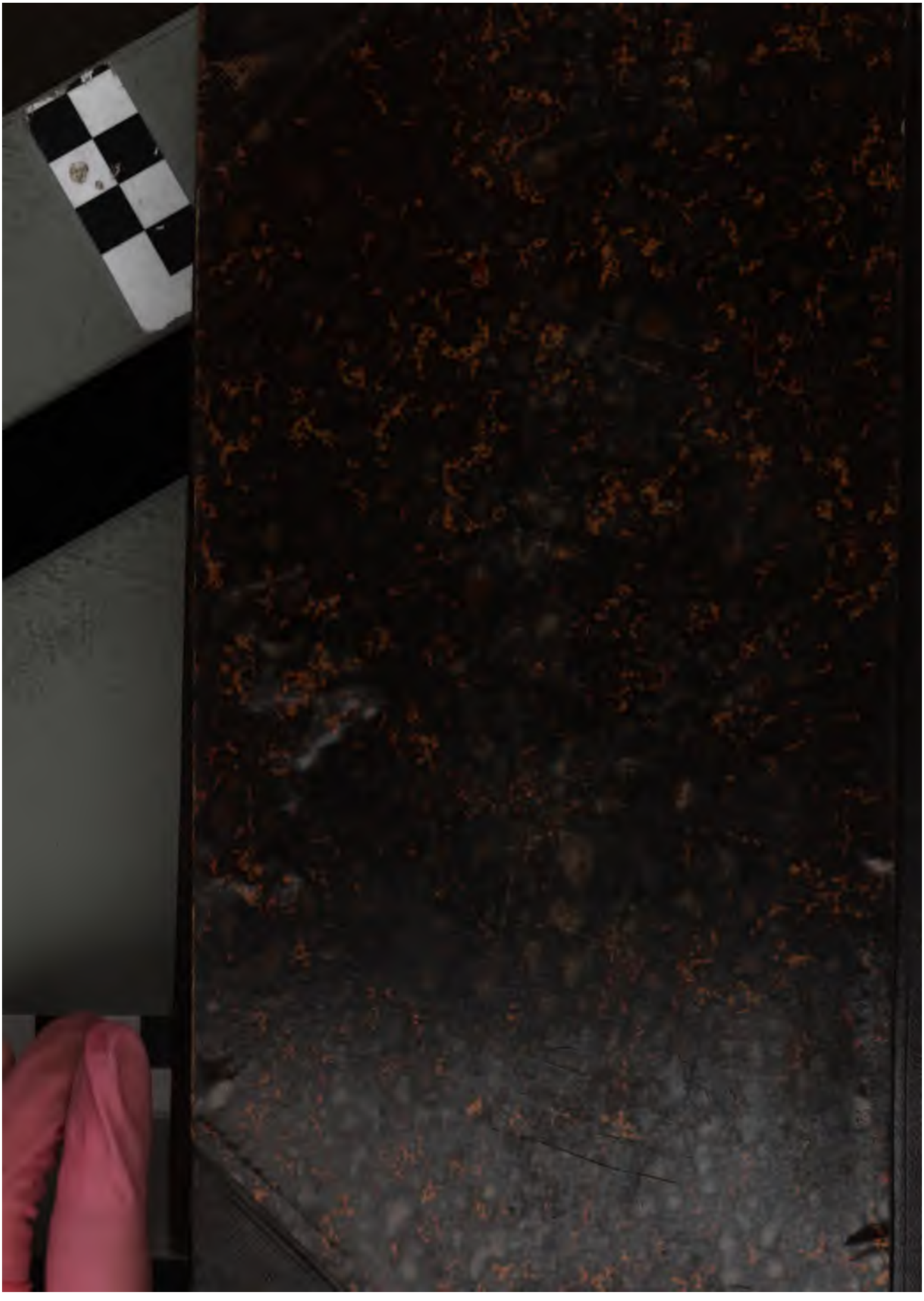
Tabakkauen II 4.
Tättowierung I 286, II 184, 186.
Täuschung I 207, 246, 397, 399, 405, II 383.
Taine II 100.
Talent I 380, 381.
Tamtam II 10.
Tanne II 344.
Tanz I 123, 134, 137, 144, 264, 344, II 11, 12, 23, 41, 45, 89, 98, 145, 147, 160, 181, 184, 188, 200, 234, 379.
Taschenspielerei I 251.
Tastsinn I 74.
Tauber II 43.
τέχνη I 63.
Technik I 65, 282, 283, 307, 360, 390, II 16, 197, 249, 284, 306.
Tektonik I 276.
Telamonen I 151.
Tempel II 147.
Tempel, antiker I 66, 130, 157, 307, 310, II 269, 284, 310.
Temperatursinn I 74.
Tendenz I 26, 108, 202, II 4, 48, 76, 77, 79, 101, 150, 158, 161.
Teniers II 117.
Tennis I 76, II 4, 9, 49.
Terrakotten II 30, 269.
terribilità I 184, II 288.
Textile Künste I 279, 283, II 195.
Theater I 284, intimes II 308.
Theatralische Auffassung I 360.
Theodoros II 306.
Theon I 173, 240.
Thersites II 113.
Thon II 192.
Thonkneten II 30.
Thonkügelchen II 11.
Thorwaldsen II 322, 344, 358.
Thür I 306.
Thumann II 118.
Tiefenvorstellung II 240.
Tierbilder, primitive II 193, 275, 281.
Tiere I 50, II 39.
Tierformen II 198.
Tierfriese, altgriechische I 268, 279.
Tierknochen II 192.
Tiermalerei II 98, 145, 147, 235.
Tierquälerei II 129.
Tierschönheit I 293, II 343.
Tierschwänze I 281.
Tierspielen II 18, 26.
Tiertänze II 191.
Tierzähne I 281.
Tiger II 350.
Timanthes I 175.
Tingeltangel II 166.
Tisch I 286, 306.
Tizian I 186, 193, 197, 257, 273, 288, II 161, 239, 360.
Tod II 130.
Töpferscheibe I 285.
Tolstoj I 26, 168, II 76, 103, 105, 157, 163, 166, 190.
Tonmalerei I 96, 227, 247, 251, II 263.
Tonschnitt II 305.
Totenhaus II 172.
Toteninsel II 234.
Totschlag II 346.
Tracht II 362.
Tradition I 389, II 13, 100, 281, 312.
Tragische, das II 221.
Tragische Schönheit II 339.
Tragödie I 105, 221, 331, II 15, 19, 20, 57, 121, 356, griechische II 76, 147.
„Transfiguration" des Schauspielers I 400, 401.
Transzendentale, das II 171.
Trauben des Zeuxis I 174, II 45.
Traum I 394, 396.
Traurige, das I 105, II 15, 112, 121.
Trecento II 287.
Trennung von Künstler und Publikum II 67, 182.
Triangulatur I 312.
Triglyphen I 278, 280.
Tritone I 375.
Trommel II 9.
Trommeln mit den Fingern II 5.
Trompete II 9.
Truthahn II 43, 186.
Tübingen II 336, 342.
Türme I 284, 316.
Tumulus I 283.
Tura II 360.
Turner I 122.
Turnier II 19.
Turnkunst I 76.
Typische Sünde II 172.
Typisches Sehen II 229.
Typisierung I 366, II 204, 218, 228, 297, 324.
Typus I 384, II 202, 228, 230, 234, 369.

U.

Uccello I 188, II 301.
Übereinstimmung II 326.
Übermensch II 57, 72, 105.
Übernatürliche, das I 373, 375.
Überschwemmung II 341.
Überstrahlen der hellen Flächen II 236, 239.
Übertreibung II 294, 295, 302, 316.
Überverbrechen II 137.
Überwältigende, das II 342.
Uhde I 31.
Umgekehrte Illusion II 121, 325.
Umrisse II 239.
Unangenehme, das II 341.
Unbedeutende, das II 103, 221, 313, 375.
Unbekannte, das II 353.
Uninteressiertheit II 180, 353.
Unkraut II 345.
Unkünstlerische Illusion I 233, II 29, 32.
Unmalerische Motive II 224.
Unmoralische, das II 157.
uno crure insistere II 292.
Unpoetische Motive II 222.
Unregelmässigkeit der Körperbildung II 372.
Unschuld des Helden II 128.
Unsittliche, das II 157.
Unterästhetische Reise I 165.
Unterbewusstsein I 403.
Untergang II 24, 130.
Untermenschen II 72.
Unwichtige, das II 103.
Urkünstler II 274.
Urphänomen II 231.
Ursachesein II 17.
Uylenburgh, Saskia II 357.

V.

Vallotton II 323.
Varchi I 192.
Vasari I 45, 184, 186, 205, 273, 292, II 211, 287, 301.
Vase I 307, 316.
Vasenmalerei, griechische II 262, 268, 273, 323.
Vautier II 231.
Vedute I 354.
Velasquez I 78, 368, II 116, 118, 239, 256, 298, 301, 319.
Velde, v. d. I 257, II 267.
Venezianer II 236, 317.
Venusbilder II 161.
Venusstatuen II 158, 159.
Veränderung der Natur I 370, 386, II 116, 204, 210, 220, 226, 233, 235, 256, 259, 357.
Verallgemeinerung I 366.
Verantwortlichkeit II 177.
Verbrecher II 135.
Verbrechercharaktere II 346.
Verderbenbringende, das II 342.
Verdeutlichung II 204, 218, 223, 259, 387.
Vereinfachung I 161, II 198, 256, 275, 297.
Vererbung II 203, 356, 357.
Vererbung erworbener Eigenschaften II 64, 68.
Verfallsperioden II 290, 316.
Vergangenheit, Kenntnis der I 388.
Vergleich, poetischer II 386, 390.
Vergleichung I 348.
Verhältnisse I 289.
Verkürzungen I 175, 187, 195, II 246, 315, 316, 318.
Vermeer, J. von Delft II 302.
Vermischung der Kunststile II 201.
Verrocchio I 251.
Verschiedenheit der Künste II 248.
Verschiedenheit der Naturauffassung II 208.
Verschmelzung, versuchte I 27, 349, wirkliche I 347, II 148, 159.
Verschwimmen der Umrisse II 239.
Verschwommenheit der Anschauung I 384.
Verschwommensehen II 240.
Verschönerung II 137, 203, 204, 218, 235, 303, 363.
Versöhnende der Tragödie, das II 136.
Verstandesmässige Überlegung I 395.
Verstandesspiele II 8, 17.
Vertauschung II 392.
Vertikalismus II 295.
Vertreiben der Farben I 239.
Vervollkommnung der Gattung II 57.
Verwechslung, durchschaute I 27, II 392.
Verwendung, Methode der I 318.
Verzweiflung II 129.
Verzweigung, organische I 315.
Vever II 188.
Vielseitigkeit des Gefühlslebens II 175.
Villen I 285.
Vinci, L. da, s. Leonardo.
Virtuosität II 9, 15.
Vischer I 204, 209.
visiones I 174.
Visitenkarten I 320.
Vitruv I 251, 297.
Vlämische Malerei II 117.
Vockerath, Joh. II 177, 309.
Vögel II 45.
Vogelgesang II 41.
Vokalmusik II 87, 189.
Volkelt II 124, 139.
Volksglaube I 374.
Volksszenen II 232, 233.
Volummessungen (anatomische) I 306, 310, 315.
Vorstellungsinhalt I 351.
Vorstellungskraft I 390, 393.

W.

Wachsfiguren I 244, II 29.
Wachskneten II 30.
Waffen I 285.
Waffentänze II 191.
Wagner, R. I 227, II 175, 311.
Wahl, Methode der I 318.
Wahlverwandtschaften I 369, II 163, 254.
Wahnsinn, göttlicher I 395.
Wahrheit II 216.
Wahrnehmung I 347.
Wahrscheinlichkeit II 216.
Waldmüller II 155.
Wallenstein II 389.
Waiross II 351.
Walter Janikow II 177.
Wandmalerei II 274.
Watteau II 340, 360.
Webekunst I 279, II 195, 197, 198.
Weber, die II 168.
Weber, C. M. II 311.
Wechsel II 144, 172, 285, 312, 315.
Wechsel der Kulturaufgaben II 75.
Wechsel des Schönheitsideals II 355, 359, 360.
Wechsel der Stilarten I 19, 21.
Wechsel zweier Vorstellungsreihen I 326, 344, II 109, 119, 125.
Wechselburg II 294.
Wedda II 183.
Weiberstatuetten, primitive II 193.
Weibliche Körperschönheit I 299, II 362, 363.
Weiblicher Schönheitsfehler I 299, II 362.
Weichheit II 287, 365.
Weinblatt II 345.
Weinen bei der Musik II 3.
Weinen beim Spiel II 3.
Weinen in der Tragödie I 221, 222, II 3.
Weltanschauung I 90, II 101, 105, 134, 203, 265.
Wereschtschagin I 240.
Werfen (Spiel) II 12.
Werkform I 65.
Werther I 89, 91.
Wetteifer II 15, 19.
Wettkampf II 15.
Wettlauf I 76.
Whistler II 242.
Wichtige, das II 256.
Wiedererkennen I 347, II 113.
Wiederholung des Grösseren im Kleineren I 317.
Wiertz I 240.
Wildermuth II 37.
Willensfreiheit I 13, II 177.
Wimperge I 316.
Winckelmann I 40, II 322.
Wippen mit den Beinen II 5.